

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Januar 1961

Heft 1

## MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

Die Übersiedlung der Geschäftsstelle des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker nach Bonn ist inzwischen erfolgt, und Herr Professor Dr. Günter Bandmann hat die Geschäfte des Schriftführers übernommen. Die Anschrift der Geschäftsstelle lautet: Kunsthistorisches Institut der Universität, Bonn, Liebfrauenweg 1.

Das Postscheckkonto des Verbandes bleibt weiterhin München Nr. 515.

Die Mitglieder werden gebeten, Änderungen ihrer Anschrift möglichst rasch bei der Geschäftsstelle anzugeben.

---

## ZUR BAUGESCHICHTE DES SPEYERER DOMES

*Weitere Untersuchungen (Stand November 1960)*

*(Mit 6 Abbildungen)*

Seit dem Erscheinen des Vorberichts im Dezemberheft 1959 dieser Zeitschrift, zu dem hier die Abb. 1 b – Mittelschiff nach der Ausrüstung – nachgetragen wird, wurde die Ostpartie des Domes, d. h. das Ostjoch des Mittelschiffes (Königschor), Querhaus, Vierung und Chor, eingerüstet; die gesamte Putzschicht des 19. Jh. ist von den Wänden verschwunden, die Fresken sind zum größten Teil abgelöst. Auch das Äußere war abschnittsweise vorübergehend durch Gerüste zugänglich. Dank großem Entgegenkommen des Domkapitels als Bauherrn und der Bauleitung war es möglich, auch hier – wie vorher im Langhaus – alle Möglichkeiten zu eindringender Untersuchung auszunutzen. So konnten zahlreiche neue Beobachtungen zum Baubefund und zur Baugeschichte gesammelt werden; die steingerechte Auffassung des Inneren durch Dipl.-Ing. W. Haas steht vor dem Abschluß; eine große Anzahl von Fotos liegt vor, die auch in zahllosen Detailaufnahmen die gesamte Bauornamentik umfaßt. Schließlich konnte die genauere Auswertung der Grabungen von 1900/02 begonnen werden, wobei sich zwar die Schlußfolgerungen von R. Kautzsch (Städel-Jahrbuch 1921) nicht in allen Einzelheiten bestätigten, jedoch – wie sich schon jetzt sagen läßt – die Chronologie der Baugeschichte nicht erschüttert wurde. Überhaupt hat sich auch in der zweiten Restaurierungsphase, die jetzt ihrem Ende entgegengeht, abermals die Auffassung der Bau-

geschichte als gut begründet erwiesen, die E. Gall, R. Kautzsch und B. Röttger erarbeitet haben. (Verf. hat dies in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 22, 1959, S. 353 gegenüber neuauftretenden Zweifeln zu erhärten gesucht; vgl. auch Saarbrücker Hefte 1960, S. 46 und Pfälzer Heimat 11, 1960, S. 65.) Die neuen Beobachtungen, die immer wieder an die älteren anknüpfen müssen, wurden in ständigem Austausch mit W. Haas durchgeführt und häufig auch mit Dr. F. Pelgen besprochen. Sie wurden ausschnittsweise während des Deutschen Kunsthistorikertages in Basel 1960 vorgetragen; der Bericht darüber wird hier nachgeholt. Eine ausführliche Darstellung ist im Rahmen der „Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz“ vorgesehen.

### *Zu Bau I*

Wohl der wichtigste neu zu beobachtende Befund ist die senkrechte Naht, die an den westlichen Vierungspfeilern, und zwar an den zum Mittelschiff und an den nach Osten gewandten Vorlagen, von unten auf bis zur halben Kämpferhöhe besteht. Sie läßt sich nur so erklären, daß diese Pfeiler genau wie die östlichen Vierungspfeiler mit sehr schwachen Vorlagen begonnen wurden, und daß man erst, als sie die halbe Höhe erreicht hatten, die Vorlagen auf das Doppelte verstärkte. Da die Vorlagen von dieser Höhe an einheitlich sind, ist es nicht möglich, die Verstärkung einer späteren Baumaßnahme zuzuschreiben; sie muß vielmehr auf Grund einer Planänderung während der Ausführung des ersten Baues beschlossen worden sein. Den Grund dafür glaube ich aus dem Gesamtablauf der Baugeschichte ablesen zu können und skizziere dies hier, weil es zu deren Kernpunkt hinführt. Wir müssen aber zu diesem Zweck weiter ausholen.

Die auffallendsten Unregelmäßigkeiten, die schon bei flüchtiger Betrachtung des Grundrisses der Ostpartie deutlich werden, sind: die schiefe Stellung der Chorwände und der Osttürme, das Ausspringen der Chorwände gegenüber der Vierung und die Inkongruenz der Grundrisse von Krypta und Oberkirche. (Von diesen Beobachtungen gehen H. Huth, H. Kunze und H. Christ bei ihrer Kritik der bisherigen Baugeschichte aus, obwohl gerade hierfür die Erklärung B. Röttgers die einzige einigermaßen annehmbare sein dürfte, die bisher gegeben wurde.) Zwischen diesen Anomalien und der nachträglichen Verstärkung der westlichen Vierungspfeiler, die jetzt festzustellen war, sehe ich einen Zusammenhang, der Röttgers Erklärung stützt.

Dieser hat – wie bekannt – die Abweichungen der Oberkirche von der Krypta durch nachträgliche Einfügung der Osttürme in die Winkel zwischen Chor- und Querhauskrypta (die auf der Nordseite 1930 durch eine Fuge nachgewiesen wurde) erklärt: Die Türme sind so an die bestehende Krypta angeschoben, daß sie deren Mauern benutzen, d. h. nur zwei selbständige Außenwände besitzen. Dadurch wird die sonst notwendig gewordene doppelte Mauerstärke vermieden. Durch Schiefstellung der Türme wird eine weitere Reduktion der Mauerstärke vom Fußboden der Oberkirche an ermöglicht und es wird zugleich erreicht, daß die Apsis wieder das Breitenmaß des Mittelschiffes erhält. Ersteres ist am starken Rücksprung der Innenwände gegenüber den Kryptenwänden erkennbar. Die Neuvermessung hat nun gezeigt, daß ähnliche



Verhältnisse im Querhaus vorliegen, und zwar noch deutlicher als dies bei den (sonst sehr genauen) Aufnahmen von W. Meyer-Schwartau zu sehen war: nicht nur der Rücksprung an sich ist ungewöhnlich stark, sondern auch hier zeigt er Winkelverschiebungen. Die Ostwand des Querhauses ist gegenüber der Krypta in der Oberkirche um ihren nördlichen Eckpunkt nach Osten, die Westwand um ihren südlichen Eckpunkt nach Westen verschwenkt. Während die Krypta als Ganzes schiefwinkelig ist, erscheint nun die Oberkirche im Querhaus dem rechten Winkel angenähert. (Die vier östlichen Mittelschiffarkaden gleichen die noch verbliebene Schiefheit durch verschiedene Weite und Pfeilermaße noch weiter aus; ebenso korrigieren sie die Obergeschosse der Osttürme, während dagegen der Westbau die gleiche Schiefwinkeligkeit wie die Krypta zeigt, also schon gleichzeitig mit dieser angelegt sein muß.)

Hat diese Winkelkorrektur im Chor die Trapezform des Grundrisses und das Auspringen der Wände zur Folge, so bleiben auch im Querhaus nachteilige Konsequenzen nicht aus. Als erstes: die Vierungspfeiler können nicht mehr regelmäßig kreuzförmig gebildet werden, sie werden in sich verschoben; als zweites: sie sitzen nicht mehr genau über den Vierungspfeilern der Krypta – das geht so weit, daß am Nordwestpfeiler nun eine Ecke „in der Luft“ steht; und als drittes: die Vierung wird nun fühlbar längsrechteckig statt quadratisch. Gerade dies führt aber zur nachträglichen Verstärkung der westlichen Vierungspfeiler, von der oben die Rede war. Zweifellos standen die östlichen in Verband mit den Osttürmen errichteten Vierungspfeiler bereits in voller Höhe. Die westlichen wurden noch bis zur halben Höhe nach dem alten Plan mit sehr schwachen Vorlagen ausgeführt. Dann kamen die Bedenken, ihnen die infolge der Verschiebungen fast 1 m weiter gespannten ost-westlichen Bögen zuzumuten. So verdoppelte man die Vorlagen nach Osten, wodurch nicht nur die Pfeiler verstärkt, sondern auch die ost-westlichen Bögen wieder um einiges verkürzt wurden. Im weiteren Verlauf führte man selbstverständlich die Vorlagen in voller Stärke einheitlich hoch, so daß von hier an die senkrechte Fuge fehlt. Nun aber wären die westlichen Vierungspfeiler, von der Vierung aus gesehen, asymmetrisch geworden; so entschloß man sich gleichzeitig, auch die Vorlagen der Mittelschiffseite ebenso zu verstärken. An dieser Stelle lassen sich aber zwei weitere Punkte einer recht bedeutenden Planänderung fassen (wenn nämlich wie üblich die östlichen Teile des Langhauses zugleich mit der Vierung errichtet wurden): während in den östlichen Langhausjochen Pfeiler und Bögen bis zu dieser Höhe einen regellosen Wechsel gelber und roter Quader zeigen, wird von hier an, mit deutlicher horizontaler Trennlinie, nur noch roter Stein benutzt. (Der gelbe, weichere dient ausschließlich für Dienste, Kapitelle und Gesimse sowie für eine Ausgleichsschicht in der Kämpferzone des Mittelschiffes.) Ferner tritt erst an den westlichen Vierungspfeilern von dieser Höhe an und im Mittelschiff der „Skelettpfeiler“ auf (s. Vorbericht). Er ist gerade hier an den senkrechten Fugen, mit denen die westlichen Querhauswände innen und außen ansetzen, deutlich abzulesen. Schließlich wird hier, an der Naht von Querhaus und Langhaus, allerdings schon von unten auf, auch der Runddienst (Halb- oder Viertelsäule) zum erstenmal in der Oberkirche verwendet, während es hier bis-

her nur rechteckige Wandvorlagen gab. (In der Krypta ist er vielfach vorgebildet.) Es kann die geschilderte Entwicklung der Bauvorgänge nur unterstützen, wenn wir bemerken, daß man in allmählichen Übergängen immer mehr vom Klein- zum Großquaderwerk fortschreitet; jedenfalls hängt die Strukturierung der Wände – Skelettbau – innerlich mit dem Großquaderbau zusammen, und ebenso ist die Ausbildung eines Gliedersystems mit Runddiensten von der Verfügbarkeit von Steinmetzen abhängig.

Gegen die hier gegebene Deutung der Baubefunde läßt sich zweifellos einwenden, daß man für wenige Vorteile viele Nachteile eingetauscht hätte. Die Befunde jedoch sind da, und eine Deutung, die sie im Zusammenhang immerhin verständlich macht, erscheint besser als gar keine. Wer einmal erlebt hat, wie es bei Bauplanungen und auf Baustellen zugeht, wird ohnehin überzeugt sein, daß im Rückblick nicht immer alles glatt aufgehen kann.

Sehen wir aber weiter: auch die Vierungsbögen, die natürlich erst geschlagen werden konnten, als alle vier Pfeiler standen, zeigen eine kompliziertere Zusammensetzung als wir sie in dieser Zeit sonst kennen: jeder von ihnen besteht aus drei etwa konzentrischen Bögen, die zur Vierung hin leicht übereinander vorkragen. Der unterste, der als eigentlicher Vierungsbogen sichtbar ist, besteht aus keilförmigen Sandsteinquadern, die wie das Mauerwerk feingespitzt sind, und ruht auf den *Vorlagen*. Der zweite, vom unteren durch einen Hohlraum getrennt, der im Scheitel 14 cm mißt, besteht aus schwarzer Basaltlava und ruht auf dem Pfeilerkern. Offenbar hat er die Funktion des Entlastungsbogens und trägt jetzt den Vierungsturm. Ein dritter Bogen, wiederum aus Sandstein, liegt dem zweiten auf und verbindet ihn mit den senkrechten Mauern. Man wird nicht zu zögern brauchen, diese sehr durchdachte Konstruktion als Parallele zum „Skelettbau“ des Langhauses anzusehen.

Weitere Hinweise auf die Zusammengehörigkeit von Vierung, Osttürmen und Langhaus geben folgende Beobachtungen: der Gesamtgrundriß zeigt eine völlige Entsprechung von Langhaus und Krypta – gleiche Breite und Schiefwinkeligkeit von Mittelschiff, Vierungs- und Chorkrypta, enge Verklammerung von Langhaus und Krypta durch die aufwendige Treppenanlage und die Vorkrypta, die beide mit der kaiserlichen Grablege zusammenhängen; Osttürme und östliche Vierungspfeiler, Mittelschiff und westliche Vierungspfeiler zeigen Quaderverband, der besonders deutlich in der Zone der Kämpfer und Gewölbeanfänger ist; schließlich: der westliche Vierungsbogen ist zum Langhaus hin einmal abgetrepppt, die vordere Stufe wurde bei der Einwölbung (Bau II) als Schildbogen des östlichen Mittelschiffgewölbes benutzt; dabei wurde der mittlere Teil dieser Bogenstufe erneuert, und hier ist nun wieder dieselbe Beobachtung zu machen wie an den Blendbögen des Mittelschiffes: die alten Bogensteine (I) sind gespitzt, die neuen (II) geflächt. Auch die östlichen Blendbögen des Mittelschiff-Obergadens blieben erhalten, doch konnte hier nicht das gleiche Verfahren angewandt werden wie in den westlichen Jochen (siehe Vorbericht). Anstatt die Blendbögen abzuknicken – wie es dort geschah – hat man hier, um den notwendigen Platz für den Gewölbefuß zu bekommen, den Schildbogen- und Gratanfänger



aus dem Blendbogenanfänger herausgearbeitet. Das ist deutlich erkennbar, und zwar erstens aus der beim Abarbeiten entstandenen rohen Oberfläche, und zweitens aus dem ebenfalls daraus resultierenden Zurückschwingen der Bogenkante in der Untersicht.

Die Abgrenzung des Bestandes von Bau I gegen Bau II hat sich auch im Chor und im Querhaus bestätigt, dabei aber noch sicherer und genauer fassen lassen. Die Naht verläuft im Chor östlich der mittleren Lisenen, also an den Turmecken, im Querhaus innerhalb der Lisenen der Ostwand, und an der Westwand schräg von den Außen-ecken empor zum Vierungskämpfer. Es kann kein Zweifel bestehen, daß die Quer-arme flachgedeckt waren, und es ist sehr wahrscheinlich, daß die inneren Lisenen genau wie im Bau II durch Blendbögen unterhalb der Flachdecke verbunden waren. Für den Chor hatte Röttger aus dem Fehlen einer westlichen Eckvorlage scharfsinnig eine Tonnenwölbung erschlossen. Auch hier haben sich weitere Beobachtungen ergeben: Die bestehende Tonne ist im Gegensatz zu der sehr stark ausgeflickten, wenn nicht im 18. Jh. erneuerten Apsiskuppel in der Hauptsache original. Sie ist aber nicht aus einheitlichem Material, sondern besteht in den unteren Dritteln aus Sandstein, oben aus Tuff. Etwa die gleiche Grenzlinie zeigt der Mittelgurt, der unten gespitzt, im mittleren Drittel geflächt ist. Wenn man feststellt, daß die waagerechte Trennlinie in derselben Höhe liegt, bis zu der die Osttürme von Bau I erhalten sind, mag man vermuten, die Hüften der Tonne könnten ebenfalls noch vom ersten Bau stammen; und diese Vermutung wird fast zur Gewißheit durch eine Beobachtung von W. Haas: das Kämpfergesims der Tonne, durch grobes Aufspitzen für den Putzauftrag 1846 deformiert, bestand offenbar aus Platte und Schmiede, also dem bezeichnenden Profil von Bau I, das im Bau II nur selten und an untergeordneter Stelle (Turmfenster) auftritt.

Wir möchten also die ältere Annahme über die erhaltenen Teile von Bau I zu präzisieren wagen: außer großen Teilen des Westbaues, dem ganzen Langhaus, den Vierungspfeylern und -bögen, den oben bezeichneten Teilen des Querhauses und der gesamten Krypta blieben die Osttürme bis zur Hüfthöhe der Vierungsbögen und die Anfänger der zwischen ihnen gelegenen Tonne bestehen. Nehmen wir hinzu die von H. Huth mit guten Gründen rekonstruierte rechteckig ummantelte Apsis, so gewinnt, zumal im Vergleich mit der Limburg, unsere Vorstellung von Bau I recht greifbare Formen. Offen bleiben vor allem die oberen Turmendigungen und der Vierungsturm.

### *Zu Bau II*

Die Freilegung der Steinoberfläche hat, wie schon am Äußeren zu vermuten war, ergeben, daß der im Vorbericht beschriebene Unterschied der Bearbeitungsweisen (Bau I feingespitzt, Bau II geflächt) nicht generell ein Unterschied der beiden Hauptperioden ist. Vielmehr zeigte sich, daß der gespitzte Quaderspiegel auch noch zu Beginn der Umbauperiode, in den achtziger Jahren des 11. Jh., vorherrscht. Im Chor sind aber schon vereinzelt geflächte Quader ohne erkennbares System eingesprengt. Im Querhaus ist das Verhältnis bereits umgekehrt, der geflächte Spiegel herrscht vor, in den unteren Mauerteilen kommen dazwischen noch vielfach, nach oben zu immer

weniger gespitzte Quader vor. Erst beim Langhausumbau ist die Flächung allein maßgebend. Man kann demnach den Übergang von der einen zur anderen Technik in Speyer um 1090 datieren. Die Taufkapelle, deren Bauzier mit der des Chores eng verwandt ist, steht auch in der Quaderbearbeitung auf der gleichen Stufe. Der von Friederich und Kautzsch erarbeitete Überblick über die Steinbearbeitung am Oberrhein kann nun also von Speyer aus präzisiert werden.

Auch für das Verhältnis von Bau und Bauzier im Bau II haben sich neue Gesichtspunkte ergeben: das Ornament ist nicht, wie es bisher schien, auf den Außenbau beschränkt. Die Würfelkapitelle der Halbsäulen am Apsisansatz zeigen einen bemerkenswerten geometrischen Schmuck (Abb. 2 b), während die der Apsisblendbögen und die der Chor-Wandkapellen glatt sind. Im Querhaus beginnt sodann die mit Recht berühmte antike Bauzier, die sich aber nicht auf die Kapitelle beschränkt, sondern als Reliefdekoration auch in den Wandkapellen des nördlichen Querhauses begonnen ist (Abb. 2 a). Wenn damit ein neuer Unterabschnitt der Baugeschichte beginnt, so zeigen doch die Wandkapellen und das gebälkartige dreiteilige Wandgesims die Einheitlichkeit des architektonischen Entwurfs beider Bauteile; es ist daher wichtig, daß dieses Gebälk auch in den Querhausapsiden festgestellt wurde. (Abb. 1 a. – Für die Fresken abgeschlagen, jetzt wiederhergestellt.)

Auch sonst sind zahlreiche spätere Veränderungen entweder als solche erkannt oder genauer fixiert worden: im Chor wurden bereits im 13. Jh. die großen Fenster fast auf die doppelte Länge nach unten vergrößert, die Wandkapellen und die oculi der Apsisnischen vermauert, die kleinen Fenster (die aus den Gewölben in die Galerie gehen) und die Turmfenster wurden im 19. Jh. zugesetzt sowie Gesimse abgeschlagen. Insgesamt waren allein im Chor fast 20 Fenster vermauert, und kein einziges hatte seine ursprüngliche Form behalten. Im Querhaus waren ebenfalls willkürlich Gesimse beseitigt, vor allem aber zahlreiche große und kleine Fenster – nicht weniger als 22! – zugemauert worden; ebenso die Öffnungen in die Seitenschiffdächer. Schließlich waren in den verbliebenen Fenstern hohe Schrägen auf die ursprünglich waagerechten Sohlbänke der Fenster aufgemauert worden. So war der Gesamteindruck nicht nur durch Fresken und dekorative Ausmalung verändert, sondern durch zahlreiche Eingriffe in den architektonischen Bestand verfälscht. Insbesondere die Lichtführung war – vom romanischen Bau her gesehen – nachteilig modifiziert. Es verdient auch in einem Bericht, der ausschließlich über die Bauforschung orientieren soll, hervorgehoben zu werden, daß alle erwähnten Veränderungen in engem Einvernehmen zwischen Bauherrn, Bauleitung, Denkmalpflege und Bauforschung rückgängig gemacht wurden, so daß der Bau bald wieder durch die Kraft und Vielfalt seiner Wandgliederung und die abgestufte Fülle der Belichtung seine alte Großartigkeit wiedererhalten wird. – Noch ist jedoch das statische Problem der Vierung nicht gelöst.

Im Vierungsturm ist durch die Freilegung und einige zusätzliche Untersuchungen bestätigt worden, was wir schon aus der Zeichnung Stahls um 1750 wußten: auch hier herrschten nicht große Wandflächen und Fenster, sondern ein geschoßweiser Auf-



bau von Nischen, Fenstern und Gesimsen, der ebenso wie die Formen des äußeren Rundbogenfrieses, die Zwerggalerie und die Steinbearbeitung – auch Steinmetzzeichen kommen vor – den Turm in seiner heutigen Erscheinung in die zweite Bauperiode datieren.

Beobachtungen am *Außenbau* betrafen vor allem die Dächer: die der Seitenschiffe wurden inzwischen auf die ursprüngliche, durch die alten Dachanschläge und die Fensterbänke gesicherte flache Neigung zurückverlegt. Es konnte entgegen den bisherigen Modellen und Rekonstruktionszeichnungen kein Zweifel bestehen, daß auch die Dächer von Mittelschiff, Querhaus und Chor heute viel zu steil liegen. Durch eingehende Nachforschung ist es gelungen, dies nachzuweisen: an schwer zugänglichen Stellen der Osttürme sind die niedrigeren Dachanschläge von Chor und Querhaus ermittelt, die bei einer zukünftigen Erneuerung dieser Dächer zu berücksichtigen wären. Schließlich ist auch der Anschlag der Kehle festgestellt worden, mit der das ursprüngliche, freistehende Zeltdach der Katharinenkapelle ans Querhaus anschloß. Auch diese Dachlösung ist erfreulicherweise bereits wiederhergestellt, wenn auch für die Dachneigung hier keine Anhaltspunkte zu gewinnen waren.

Bau I und Bau II sind in ihrer relativen Abfolge eindeutig; in Frage gestellt wurden in neuerer Zeit von einigen Forschern die Rekonstruktion von Bau I, der Umfang des von ihm Erhaltenen und die absolute Datierung beider Perioden. In den oben zitierten Aufsätzen des Verf. wurden demgegenüber noch einmal die Argumente zusammengestellt, die dafür sprechen, die beiden durch ungewöhnlich zahlreiche Schriftquellen bezeugten Bauperioden, um 1030 – 1061 und um 1080 bis um 1106, mit diesen beiden greifbaren Bauausführungen, I und II, gleichzusetzen.

### *Spätere Bauperiode*

Unter den zahlreichen Nachrichten, die über Brand und Beschädigung auch am Speyerer Dom berichten, ist die konkreteste die von 1159. Es scheint mir vieles darauf hinzuweisen, daß hier von dem Bauteil die Rede ist, der am deutlichsten aus dem Rahmen von Bau II herausfällt: den Querhausgewölben. Wie ist der Befund? Die Eckvorlagen sind dreifach gestuft, also zweifellos für Kreuzgratgewölbe mit Schildbögen bestimmt. Dazu paßt das Kapitell der nordwestlichen Außenecke, das mit Halsring, polsterartigem Kapitellkörper (der vielleicht als Bosse anzusehen ist) und profiliertem Kämpfer diesem Grundriß folgt (Abb. 3 a). In den drei anderen Außenecken sind nur jeweils die beiden Seitenteile ebenso gebildet, während in der Mitte, durch senkrechte Fugen abgetrennt, ein schräggestelltes Würfelkapitell sitzt (Abb. 3 b). Dieses paßt nun ohne Zweifel zu den kolossalen Bandrippen, die eine Spannweite von 20 m haben. Der Dekor des Eckkapitells, mit gegeneinander versetzten Wulstrahlen der Schilde, ist ebenfalls sehr verschieden von den glatten Polsterkapitellen. Offenbar ist also nur das nordwestliche Eckkapitell unverändert aus Bau II erhalten, während die drei übrigen Eckkapitelle bei der (Neu-)Einwölbung mit Bandrippen erneuert wurden. Es bleibt offen, ob sie durch den Einsturz mitgenommen waren. Jedenfalls passen Befund, Quellennachricht und Chronologie der Bandrippengewölbe am Oberrhein so

gut zueinander, daß es schwer fällt, sie nicht aufeinander zu beziehen. Die Datierung der Glasfenster im folgenden Aufsatz stützt diese Annahme ebenfalls. Auch in diesem Punkt scheint also der neubeobachtete Befund die Annahme von Kautzsch und Röttger zu bestätigen. – An den Vierungspfeilern ruhen die Bandrippen auf den für diesen Zweck umgestalteten Kapitellen der Vorlagen von Bau I.

Hans Erich Kubach

## ZUR DISKUSSION UM DIE FARBVERGLASUNG DES DOMES ZU SPEYER

Mit H. Wentzels Beitrag „Zur Diskussion um die Farbverglasung des Domes zu Speyer“ (Kunstchronik 1959, H. 12, S. 331 ff.) wurde zur Gewißheit, daß die ehemalige Farbverglasung des Speyerer Domes nicht, wie W. Bornheim in der „Deutschen Kunst- und Denkmalpflege“ 1958 in seinem Aufsatz „Vom Tageslicht im rheinischen Kirchenbau der Romanik“ annimmt (weitere Literaturangaben bei H. Wentzel), „frühestens aus dem 13. Jahrhundert“ stammt, sondern mit Sicherheit noch dem 12. Jahrhundert angehört. H. Wentzel stützt sich in seinen Ausführungen auf ein Loblied Theodor Reysmanns (1503 – 1543) über die komplette Speyerer Domverglasung, analysiert die dort getroffenen Angaben zur Ikonographie und Farbigkeit der Fenster und gelangt so zu der folgerichtigen Auffassung: die „alte“ Farbverglasung des Domes zu Speyer ist spätestens in das 12. Jahrhundert zu datieren.

Diese Ansicht findet nun unerwartet ihre Bestätigung in Funden, die im Laufe des Jahres 1960 anlässlich der Wiederinstandsetzungsarbeiten des Speyerer Domes gemacht und dem Verfasser durch H. E. Kubach zur Untersuchung zugeleitet wurden.

Bei der Freilegung der um 1700 zu Schrägen aufgemauerten, ebenen Sohlbänke der in der Ostwand des südlichen Querhauses befindlichen romanischen Fenster fanden sich zahlreiche Teile einer ehemaligen Farbverglasung, die den Anlaß unseres Beitrages zur Diskussion um die Farbverglasung des Speyerer Domes bilden. Über die genauen Fundumstände, Einzelheiten der chemo-glastechnischen Untersuchung und stilistischen Einordnung der Glasmalereien wird an anderer Stelle ausführlich berichtet werden. Unser heutiger Beitrag beschränkt sich ausschließlich auf die Bekanntgabe des vorläufigen Untersuchungsbefundes.

Insgesamt aufgefunden wurden bis jetzt an verschiedenen Fenstern des Querhauses knapp 700 Glassplitter (durchschnittliche Größe 20 x 30 mm; größtes Stück 49 x 107 mm), 4 mittelalterliche, handgezogene Rand- und Binnenbleisprossen ohne Weidengerteneinlage, 16 Eichenholzteile einer genuteten Holzrahmung, 7 konische Eisenverschlußkeile, 3 geschmolzene Bleiklumpen, Mauerteile mit Holzabdrücken.

Da keiner der Teile in situ geborgen wurde, mußte die Untersuchung fensterweise vorgehen und zunächst den Grund der Zerstörung klären. Für alle Fenster übereinstimmend konnte festgestellt werden, daß sämtliche Glasgemälde durch Brand und Bruch zerstört worden sind (verkohlte Holzteile, angeschmolzene Bleisprossen, geschmolzene Bleie, kurvenförmig zerrissene Farbglasteile mit leicht angewitterten Krösel- aber unverwitterten Bruchkanten, Schlagsplitterungen). Der Zeitpunkt der Vernich-



tung der Farbfenster liegt zwangsläufig vor dem bauseitig feststehenden Datum der Aufmauerung der Sohlbänke zu Fensterschrägen (um 1700) und findet in der Verwüstung des Domes von 1689 sehr wahrscheinlich seine nähere Begründung.

Bei den aufgefundenen Glassplittern handelt es sich um vorwiegend mit Schwarz- und Überzugslotmalerei versehene Hüttengläser von stark unterschiedlicher Glasdicke (pro „Scherbe“ schwankend von  $7/6$  bis  $3/2$  mm) in den Farben: Weiß, Grün, Gelb, Hellviolett, Rotviolett, Rot und Blau (Reihenfolge nach Auftreten der Häufigkeit, z. B. Fenster II: Weiß 238 Stück; Blau 15 Stück). Hinsichtlich Glasbeschaffenheit und Schwarzloterhaltung sind die Gläser äußerlich durchwegs gut erhalten. Vorder- und Rückseite zeigen eine seidig-glatte bis glatt-glänzende Oberfläche mit vereinzelt Lochfraßnarben geringfügiger Tiefe (abgesehen von wenigen Ergänzungsgläsern aus dem Ende des 15. Jahrhunderts).

Zur näheren Bestimmung der Gläser wurden im Rahmen der glastechnischen Untersuchung, die durch zusätzliche chemische Schwarzlot- und Glasanalysen des Institutes für anorg. und analyt. Chemie der Universität Mainz unterstützt werden, Glasschnitte angefertigt, die einen interessanten Einblick in den Entstehungsprozeß der Hüttengläser gewähren: Weiß, Blau und Hellviolett (Inkarnat) treten stets als Massivgläser auf; Gelb begegnet in zwei verschiedenen Glassorten, als Massivglas und als dreischichtiger Überfang Weiß-Gelb-Weiß; Grün tritt ebenfalls in zwei verschiedenen Arten auf, als Massivglas und als drei- bis fünfschichtiger Überfang Grün-Weiß-Grün-Weiß-Grün (die Schichtenzahl schwankt je nach Glasstärke); Rot begegnet selten als einfacher Überfang Rot auf Weiß, allermeistens handelt es sich um ein zwei- bis fünfschichtiges, geädertes Mischglas Rot-Weiß; Rotviolett tritt ebenso als durchgehend gefärbtes Massivglas auf, wie auch als fünfzehnschichtiges Hafenmischglas mit nur schwacher Äderung.

Dieser hier nicht näher zu erläuternde Befund ermöglicht uns eine erste zeitliche Einordnung der Glasgemälde: starke Schwankungen in der Glasstärke (kleinformatiges Kolbenglas), mehrfache Überfänge und Hafenmischgläser mit Äderung in Zusammenhang mit weitgehend intakter Glaserhaltung und dem Hauptfarbakkord Weiß/Grün/Gelb lassen eindeutig darauf schließen, daß die aufgefundenen Gläser der Romanik angehören. Es kommt hinzu, daß fast sämtliche Farbgläser eine Bemalung zeigen – mit Ausnahme von Rot und Blau!

Diese wichtige Feststellung veranlaßte uns zu dem Versuch, die rein zufällig erhaltenen Splitter eines jeden Fensters nach Farbigkeit und Ikonographie zu ordnen. Es gelang, mehrere Splitter zu einem größeren Scherbenfragment zu vereinigen, so daß wir heute in der Lage sind, über die Ikonographie der Fenster einige bescheidene Aussagen zu treffen: bei der Farbverglasung der Querhausfenster des Domes zu Speyer handelt es sich ausschließlich um kleinteilige, figürliche Szenenfelder in Holzrahmung, die fenster- oder feldweise mit einer breiten Ornamentrahmung neutral zusammengefaßt waren (weißer Rand mit gelbem Punktband, Rauten, kleinen Kreisen, Quadraten u. a. m.). Breite gelbe und weiße Textbänder erläuterten vermutlich den Inhalt der dargestellten Szene (vgl. dazu etwa: Lausanne, Rosenverglasung des Quer-

hauses). Die in jedem Fenster zahlreich aufgefundenen grünen und gelben Eichenlaubbüsche auf langen, dünnen gebogenen Stämmen, Landschaftsformeln, Gesichts- und Gewandfragmente legen die Vermutung nahe, daß es sich vorwiegend um alttestamentarische Szenen handelte (vgl. dazu die Ausführungen von H. Wentzel, a.a.O.). Stilkritische Untersuchungen an Fragmenten von Gewandung, Ornamentik, Landschaftsformeln, Bildgründen und maltechnische Merkmale (Radiertechnik, mehrfach gestaffelte Halbtonlagen) ergaben weitgehende Übereinstimmungen in Ikonographie und Zeitstil mit den „Gerlachusscheiben“ von 1170/80, so daß wir berechtigt sind, Die Entstehung (Verneuerung?) der Farbverglasung des Speyerer Domes (Querhausfenster) in die Zeit unmittelbar nach dem Brand von 1159 anzusetzen.

Gottfried Frenzel

## REZENSIONEN

OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt, First complete Edition in six volumes*, London, The Phaidon Press [1954 – 1957].

B. hat in diesen sechs Bänden den Kunsthistorikern und Kunstfreunden einen lang gehegten Wunsch erfüllt. Ein Gesamtkatalog von Rembrandts Zeichnungen, in dem alle Blätter, die als eigenhändig betrachtet werden können, nebst Verzeichnissen der Literatur, Herkunft und Ausstellungen jeder einzelnen Zeichnung aufgeführt werden, stand schon lange aus. Daß B. es gewagt hat, diese Riesenarbeit zu unternehmen und daß er sie zu Ende geführt hat, muß jedermann dankbar stimmen. Ein ganzes Lebenswerk – B. hat seine Rembrandtstudien, wie er in *Rembrandt, Selected Drawings, Catalogue*, 1947, S. 7, mitteilt, schon 1916 begonnen – liegt vor uns.

Die Zeichnungen Rembrandts sind in diesen sechs Bänden mit insgesamt 649 Seiten Text und 1728 Abbildungen in drei Teile gegliedert; jeder Teil umfaßt zwei Bände [„The Leiden Years, The Early Amsterdam Period (1625 – 1640)“; „The Middle Period (1640 – 1650)“; „The Late Period (1650 – 1669)“]. Im ersten, dritten und fünften Band gibt B. eine Einleitung zum zeichnerischen Oeuvre Rembrandts als Ganzem und zu den einzelnen genannten Zeitabschnitten. Der letzte Band wird abgeschlossen durch Register der Zeichnungen nach Standorten und nach Themen, sowie durch eine Nummernkonkordanz der Zeichnungen bei Benesch, Hofstede de Groot und Valentiner.

B. hat sich nicht auf die eigenhändigen Blätter beschränkt, sondern zwei weitere Gruppen mit aufgenommen: erstens Kopien nach verlorenen Originalzeichnungen (119 Blätter, die Nummern mit einem C versehen), zweitens eine Gruppe Blätter, deren Authentizität B. nicht ganz sicher ist oder die bis jetzt so allgemein als Arbeiten Rembrandts aufgefaßt wurden, daß B. seine entgegengesetzte Meinung dokumentierend äußern zu müssen glaubt („Attributions“: 138 Blätter, mit einem A versehen). Alle Zeichnungen Rembrandts, die Zeichnungen der Abteilung „Attributions“ und fast alle Kopien nach verlorenen Zeichnungen Rembrandts sind originalgroß abgebildet.

Die eigenhändigen Zeichnungen werden innerhalb der oben genannten drei Perioden in sieben Gruppen gegliedert (Religiöse, historische und mythologische Darstellungen, einschließlich der Figurenstudien, die offenbar mit diesen zusammenhängen;



Figurenstudien; Genredarstellungen; Bildnisse; Zeichnungen nach anderen Kunstwerken; Tiere; Landschaften und dergleichen); diesen sieben werden zwei kleine Sondergruppen angeschlossen: Zeichnungen anderer Künstler, durch Rembrandt überarbeitet, und Zeichnungen von Schülern, durch Rembrandt korrigiert. Innerhalb dieser Gruppen werden die Zeichnungen, sowie auch die Kopien, chronologisch aufgeführt.

Schon eine zahlenmäßige Vergleichung mit dem letzten Katalog von Rembrandts Zeichnungen, der 1906 durch Hofstede de Groot publiziert wurde – der aber schon 1900 abgeschlossen war – zeigt, wie weit B. fortgeschritten ist und auch, wie verschieden der neue Rembrandt von dem Hofstedes de Groot ist. In B.s Katalog werden 1467 Zeichnungen als unzweifelhaft eigenhändige Arbeiten Rembrandts aufgeführt, dokumentiert und abgebildet, gegenüber den 1613, die Hofstede de Groot, oft mit keinem oder nur ganz sparsamem Kommentar, verzeichnete. Obgleich Hofstede de Groot selbst schon eine Anzahl dieser Blätter als zweifelhaft benannte, ist es doch vielbedeutend, daß B. von diesen 1613 Zeichnungen nur 856 als eigenhändig betrachtet. Nicht weniger als 611 Zeichnungen, die bei Hofstede de Groot fehlen, findet man dagegen bei Benesch als Arbeiten Rembrandts. Valentiners zwei Bände *Rembrandt, des Meisters Handzeichnungen*, Klassiker der Kunst, 1925 und 1934 (bekanntlich erschien der dritte Band nicht), enthalten 824 Zeichnungen, von denen Benesch 306 als Kopien, zweifelhafte Blätter oder als nicht von Rembrandt herrührend ausschaltet.

B. hat sich, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, als Ziel gesetzt, alle Zeichnungen aufzunehmen, von deren Authentizität er völlig überzeugt ist (Vol. I, S. XII). Die Frage nach der Authentizität ist im Falle Rembrandts wohl schwieriger zu beantworten als bei den andern „Großmeistern“ der Zeichenkunst, da es so wenige sichere Anhaltspunkte gibt und da seine Schüler und Nachfolger ihm so nahe gekommen sind. Das subjektive Nach- und Einfühlen des Kunsthistorikers spielt bei der Beantwortung dieser Frage eine große Rolle, und sie ist daher von denen, die bis jetzt versuchten, Kataloge von Rembrandts Zeichnungen aufzustellen, oder die sich mit dem ganzen zeichnerischen Oeuvre gründlich befaßten, in vielen Fällen offen gelassen worden (Hofstede de Groot, Valentiner, Lugt). B. hat auch Zweifel geäußert über eine Anzahl Zeichnungen, seine „Attributions“; da diese Zahl aber relativ klein ist und Zeichnungen umfaßt, über deren Authentizität er nur ganz leise Zweifel äußert (z. B. A 18, Abb. 590; A 25, Abb. 1024; A 42, Abb. 1043; A 43, Abb. 1044; A 43 a, Abb. 1045; A 60, Abb. 1064 und A 91, Abb. 1699), wird die Zuschreibung der übrigen Blätter desto bestimmter. B. spricht in dieser Hinsicht von „ultimate finality“ (Vol. V, S. VIII). Man kann nur große Bewunderung haben für B.s Mut, in so vielen Fällen Rembrandt mit Bestimmtheit als den Urheber zu bezeichnen. Die Frage muß aber doch gestellt werden, ob es methodisch nicht richtiger gewesen wäre, wenn B. häufiger ein oder vielleicht mehrere Fragezeichen gesetzt hätte. Hofstede de Groot schrieb in der Einleitung zu seinem Katalog, daß 163 Zeichnungen „für unzweifelhaft authentisch gehalten werden dürfen“; von diesen betrachtet B. 31 als nicht von Rembrandt stammend und sieben als „Attributions“. Dies zeigt schon, wie schwierig Rembrandt zu beurteilen ist und sollte uns vor einer zu großen Bestimmtheit warnen.

Die Frage der Datierung hängt im Falle Rembrandts bekanntlich eng mit der nach der Authentizität zusammen. Bisher hatte nur Vosmaer versucht, eine größere Zahl Zeichnungen Rembrandts in chronologischer Folge vorzulegen (225 einer Liste von etwa 700 Blättern, in der zweiten Ausgabe seines *Rembrandt, sa vie et ses oeuvres*, 1877); auch Hofstede de Groot entschloß sich, von der chronologischen Reihenfolge abzusehen, obgleich seine Schrift eine Beantwortung der von der Teyler-Gesellschaft gestellten Frage nach einem möglichst vollständigen, chronologisch geordneten Katalog war. Dagegen hat B. versucht, in den meisten Fällen eine Datierung innerhalb eines oder zweier Jahre festzulegen; nur selten war eine Spanne von drei Jahren nötig, wie B. in der Einleitung bestätigt (Vol. I, S. XI). Wohl warnt B. vor einer zu rigorosen Auffassung der Chronologie im Sinne eines Rosenkranzes: „so kann eine Zeichnung, die der Autor als ein möglicherweise etwas später entstandenes Werk ansieht, v o r a n d e r e n, wahrscheinlich früheren Blättern aufgeführt sein, da sie stilistisch zu einer Gruppe gehört, die als Ganzes früher angesetzt werden sollte. Widersprüche dieser Art überschreiten im allgemeinen die Grenzen eines Jahres nicht“ (*ibidem*).

Wie oben schon gesagt, gibt es im Falle Rembrandts bekanntlich nur wenige Zeichnungen, die durch äußere Umstände zeitlich genau anzusetzen sind. Auch Studien für datierte Gemälde und Radierungen können oft, wie B. zu Recht beobachtet, mehrere Jahre vorher entstanden sein. Die Mehrzahl muß also auf stilistischer Basis datiert werden. Kann man nun tatsächlich B. beistimmen, daß es in fast jedem Falle möglich ist, die Zeichnungen auf ein oder zwei Jahre genau zu datieren? Bei den frühen Zeichnungen, bis in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre hinein, ist dies gewiß oft der Fall, später aber scheint Rembrandts Entwicklung sich mehr als vorher über größere Zeiträume hin zu vollziehen. Wie B. beobachtet, greift Rembrandt in verschiedenen Fällen auf einen früheren Stil zurück, überdies ist der Zeichenstil öfters abhängig von Art und Zweck der Zeichnung (Kompositionsentwürfe für Gemälde oder Radierungen, Skizzen nach der Natur oder „freie“ Skizzen für Figuren in Kompositionen). Auch diese Umstände komplizieren die Datierungsfrage. B. versucht seine „scharfen“ Datierungen dadurch zu rechtfertigen, daß er bei jedem Blatte auf eine oder mehrere andere Zeichnungen verweist; die Verwandtschaft, die man zwischen diesen Zeichnungen feststellen kann, scheint aber nicht immer zu einer Datierung im gleichen, im vorhergehenden oder im folgenden Jahre zu zwingen (s. u. bei: B. 88, 170, 293, 314, 520 und 537; die Zahl ist aber zu vergrößern). In anderen Fällen verstehen wir die zeitliche Trennung von Zeichnungen, die einander stilistisch sehr nahe stehen, nicht (s. z. B.: B. 194, 251 und 252, 277, 652, 671 und 672, 707 und 708, 1075, 1358). Auch glauben wir eine Anzahl Zeichnungen anders datieren zu können (s. unsere Bemerkungen zu: B. 188, 356, 446 bis 449, 526 bis 528, 541, 609, 899, 988, 1000 und 1032).

Es erscheint uns daher schwierig, B.s Datierungsverfahren generell anzunehmen. Wie bei jedem einzelnen Meister so sollte auch bei jeder einzelnen Zeichnung unterschieden werden, wie eng die Grenzen gezogen werden können; Dürer, Leonardo, Michelangelo, auch Watteau lassen wahrscheinlich in mehr Fällen eine genaue Datierung zu als etwa Guardi, Tiepolo und Rembrandt. Methodisch scheint es uns daher



problematisch, fast alle Blätter Rembrandts auf ein oder zwei Jahre festlegen zu wollen (in diesem Sinne hat auch H. van de Waal sich ausgesprochen: *Museum, Tijdschr. v. Filologie en Geschiedenis* LXI, 1956, S. 198). In der Datierung scheint Frits Lugt, wie Rosenberg bemerkt, „to go just as far as one can without straining a critic's natural limitations“ (*Art Bulletin* 1956, S. 65).

B. glaubt nicht nur, fast alle Zeichnungen innerhalb von kurzen Zeiträumen ansetzen zu können, er mißt dieser auf stilistischer Basis erreichten Datierung größeres Gewicht zu, als wir für vertretbar halten. In einigen Fällen, wo B. Zeichnungen als Studien für Gemälde oder Radierungen ansieht, schlägt er Neudatierungen für letztere auf Grund der Datierung der Zeichnungen vor (s. unsere Bemerkungen zu: B. 108, 341, 685 und 1032). Diese Methode scheint uns gefährlich zu sein, da die Radierungen und Gemälde Rembrandts, soweit sie nicht datiert sind, mit größerer Sicherheit und innerhalb eines kleineren Zeitabschnittes festgelegt werden können als die Zeichnungen. Auf der anderen Seite gibt es Zeichnungen, die als Studien für Gemälde oder Radierungen betrachtet werden können, während B. diese Zeichnungen aus stilistischen Gründen später als die entsprechenden Radierungen und Gemälde datiert. Nicht nur ist der historische Werdegang in diesen Fällen verkannt, auch werden dem ohnehin so zerbrechlichen Gebäude der Datierung von Rembrandts Zeichnungen einige seiner wenigen Fundamente entzogen (s. unsere Bemerkungen zu: B. 526, 527, 528, 609 und 1000; B. 188 wird nach rückwärts zu weit von der Radierung getrennt).

Es ist nicht verwunderlich, daß man im Falle eines Kataloges von mehr als 1500 Zeichnungen dann und wann eine Provenienz oder Ausstellung nachtragen kann, obgleich B. Vollständigkeit angestrebt hat. Bei den Literaturangaben hat B. sich aber bewußt auf eine Auswahl beschränkt und nur die Literatur aufgenommen, die ihm wichtig erschien. Diese Entscheidung bedauern wir, denn was B. ausschied, kann für andere Forscher vielleicht Bedeutung haben. So erwähnt B. zum Beispiel nicht immer die Meinung von Frits Lugt und anderen Forschern über Eigenhändigkeit und Datierung, in anderen Fällen akzeptiert B. eine Auffassung, aber erwähnt nicht, wo sie publiziert wurde (s. unsere Bemerkungen zu: B. 81, 95, 117, 151, 171, 554, 555, 652, 828, 929, 993, 1173, 1267). Wenn Vollständigkeit der Bibliographie irgendwo am Platze wäre, dann in einem „definitive catalogue“. Sie hätte die zukünftige Forschung sehr erleichtert und ihr Fehlen ist um so mehr zu bedauern, da B. die ganze Literatur gewiß zusammengetragen hat. Das Material, das Lugt gesammelt hat und das im „Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie“ im Haag jedem Rembrandt-Forscher zugänglich ist, ist für die ältere Literatur und die Provenienz reichhaltiger. Gewiß hat Platzmangel bei B.s Entschluß, keine Vollständigkeit anzustreben, eine Rolle gespielt; ein System von Abkürzungen hätte aber vielleicht doch die Lösung bringen können.

Die Bedeutung des Werkes wird aber durch diese Bemerkungen keineswegs verkleinert. Zum ersten Male sind alle Rembrandt-Zeichnungen zusammengebracht. Es ist erstaunlich, wie viele Blätter durch B. hier zum ersten Male publiziert sind, wie richtig und genau die Darstellungen festgestellt sind, in wie relativ wenigen Fällen

man über B.s Auffassung betreffs Authentizität oder Datierung streiten kann, wenn auch Hofstede de Groot's Meinung, daß „ein vollkommener Consensus Eruditorum wohl nie erreicht werden“ wird, ihre Gültigkeit behalten wird.

Ehe wir nun einige Bemerkungen zu einzelnen Zeichnungen folgen lassen, möchten wir kurz einige Blätter erwähnen, die B. nicht aufgenommen hat. B. hat Zeichnungen, die er nicht als Arbeiten Rembrandts betrachtet, ausgelassen, mit Ausnahme einer kleinen Zahl, die in der Abteilung „Attributions“ einen Platz gefunden hat. Da B., wie er in der Einleitung mitteilt, ein Buch über die Schüler Rembrandts vorbereitet, ist es möglich, daß wir dort einige Zeichnungen, die man vermißt, finden werden. Wir müssen also Geduld haben und hoffen später zu vernehmen, was B.s Meinung ist über:

*Elias und die Witwe von Sarepta* (Ehem. Slg. Victor Koch; Rötcl). Die Zeichnung, uns im Original nicht bekannt (Bauch, *Der junge Rembrandt*, Abb. 22), ähnelt Rembrandt Kopien nach Lastman sehr und könnte doch wohl eine Arbeit des Künstlers sein.

*Brustbild einer alten Frau* (Rembrandthuis, Amsterdam; aus Slg. Heseltine, 1907, Nr. 23; HdG 1008, Lippm. 187<sup>a</sup>). Dieselbe Frau wie auf B. 286 und 287, laut B. um 1635 gezeichnet.

*Die Pfannkuchenbäckerin* (Louvre; Lugt, *Cat. Louvre*, Nr. 1180). Lugt datiert die Zeichnung um 1635. Wohl eine Arbeit Rembrandts, aber vielleicht später (Anfang der vierziger Jahre).

*Drei Figurenstudien* (Albertina, schwarze Kreide; HdG 1438, 1439, 1447). Scheinen uns von Rembrandt gezeichnet zu sein, sind aber etwas verriepen (vierziger Jahre).

*Inneres eines Malerateliers* (Louvre; Lugt, *Cat. Louvre*, Nr. 1181; HdG 640). Wir können Lugt beistimmen, der meint, daß die linke Hälfte von Rembrandt gezeichnet wurde.

*Rückseite der „Handboogdoelen“ in Amsterdam* (Amsterdam, Stedelijk Mus., Slg. Fodor; Lugt, *Mit Rembrandt in Amsterdam*, Abb. 32 A). Von Hofstede de Groot als Schülerzeichnung betrachtet, von Lugt als Arbeit Rembrandts. U. E. eine Federzeichnung Rembrandts, wahrscheinlich der ersten Hälfte der vierziger Jahre, später durch andere Hand braun laviert und der Himmel mit blauer Olfarbe oder Gouache hinzugefügt.

*Haus Kostverloren* (Dresden). Wir kennen diese Zeichnung nur in der Abbildung bei Lugt, *Mit Rembrandt in Amsterdam*, Abb. 69, und in dem besseren Lichtdruck in den *Mitt. aus den Sächsischen Kstslgn.* I, 1910, S. 94 (Aufsatz von W. von Seidlitz).

*Kanallandschaft mit einer Windmühle* (Verst. von Lanna, Stuttgart 6. – 11. V. 1910, Nr. 466 mit Abb.). Laut Notiz im Rijksbureau (Haag) zuletzt verst. Drouot, Paris, 13. II. 1939, Nr. 67 mit Abb., an Gobin (Mitt. B. Renckens). Steht der Zeichnung *Häuser am Wasser*, New York (B. 1307, Abb. 1537, „um 1652 – 53“) sehr nahe.

Nur drei bis jetzt nicht veröffentlichte Zeichnungen glauben wir B.s „Corpus“ hinzufügen zu können, zwei u. E. von Rembrandt und die dritte eine Kopie. Der *Mann sitzend am Kamin* (Abb. 4 a; Feder in Braun, 119 x 137 mm, aus der Slg. Dalhousie),





Abb. 1a Speyer, Dom Kirche und Baptisterium,  
Südsüdwest

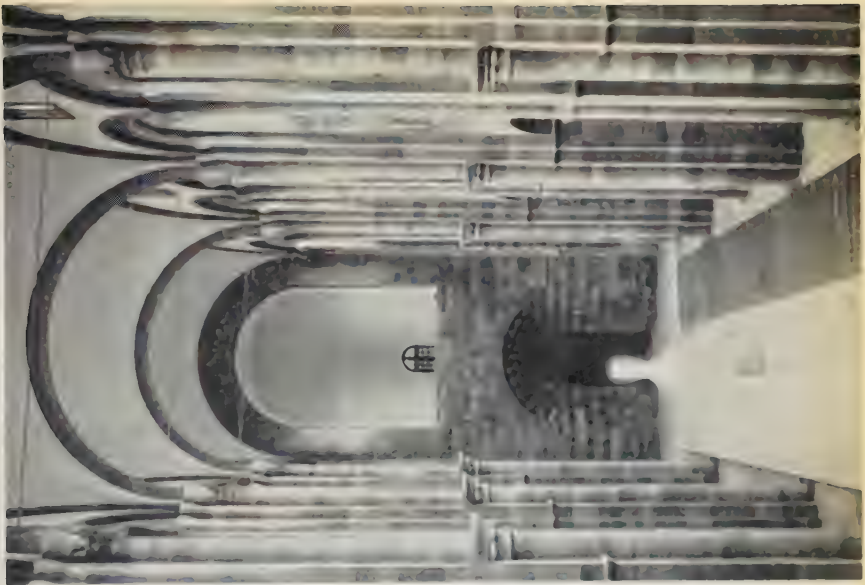


Abb. 1b Speyer, Dom. Mittelschiff  
nach Westen



Abb. 2a Speyer, Dom. Rundfenster der westlichen  
Wandkapelle

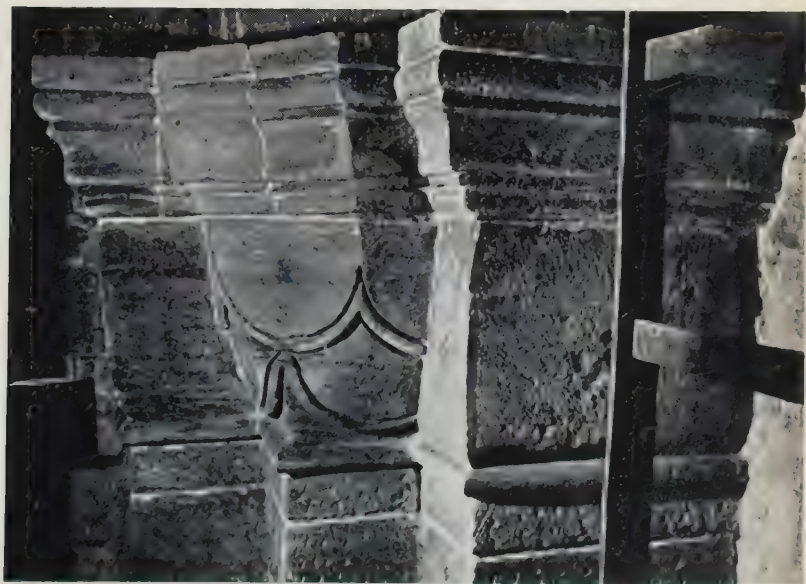


Abb. 2b Speyer, Dom. Kapitell der nördlichen  
Halbsäule am Apsisansatz innen





*Abb. 3a Speyer, Dom. Kapitell der nordwestlichen Eckvorlage im nördlichen Querhaus*



*Abb. 3b Speyer, Dom. Kapitell der südöstlichen Eckvorlage im südlichen Querhaus*



Abb. 4a Rembrandt: Mann sitzend am Kamin.  
New York, Ehem. Knoedler



Abb. 4b Kopie nach Rembrandt: Kreuzaufrichtung. Boston, Museum  
of Fine Arts



der 1949 bei Knoedler, New York, war, kann als eine späte genrehafte Zeichnung von Rembrandt, etwa um die Mitte der fünfziger Jahre entstanden, betrachtet werden. Sie steht der *Sitzenden Frau, ein Kind in den Armen haltend* (Ehem. Slg. Rathenau, B. 1136, Abb. 1358, „um 1657 – 58“), der *Sitzenden Frau in Frankfurt* (B. 765, Abb. 906) und dem *Bildnis des Lieven Coppenol* in Budapest (B. 766, Abb. 908) sehr nahe (s. auch unsere Bemerkungen zu B. 765 und 766). Das zweite Blatt ist eine schlichte Studie des Bauernhofes, uns bekannt aus fünf Zeichnungen Rembrandts (Lugt, *Mit Rembrandt in Amsterdam*, Abb. 1 – 4; B. 1294 bis 1297 und 1299). Der Bauernhof ist etwa vom gleichen Standpunkt gesehen wie auf der Zeichnung in Chicago (B. 1297), und ist wohl gleichzeitig, aber flüchtiger gezeichnet. Diese Skizze, im Kupferstichkabinett zu Kopenhagen (Nr. 51, 6; aus der Slg. L. Spengler), hat leider sehr gelitten durch die später durch einen Schüler auf der Rückseite angebrachte stark lavierte Zeichnung, deren Tinte durch das Papier „durchgewachsen“ ist, und kann daher nicht abgebildet werden.

Vielleicht sind wir berechtigt, den Kopien nach verschollenen Blättern Rembrandts eine hinzufügen: wegen ihrer Bedeutung für die Entwicklung einer Komposition, die Rembrandt in Leiden und während der ersten Amsterdamer Jahre stark beschäftigt hat. Die *Kreuzaufrichtung* im Museum of Fine Arts zu Boston (Abb. 4b; Feder und Tinte, braun und grau laviert, 185 x 153 mm; aus der Slg. des Rt. Hon. R. Pole Carew; Inv. Nr. 1948. 1110) steht, was die Komposition anbelangt, zwischen der schwarzen Kreide-Studie desselben Gegenstandes in Rotterdam (B. 6, Abb. 7, „um 1627 – 28“) und dem 1633 für Frederik Hendrik gemalten Bilde in München (Br. 548). Die Komposition ist schon im Gegensinn entwickelt, der Mann, der mit einem Seil das Kreuz auf B. 6 mitaufrichtet, schon verschwunden; der Mann am Fußende des Kreuzes steht aber noch über, nicht neben dem Kreuz wie im Gemälde. Der Gekreuzigte hat, im Gegensatz zu der Rotterdamer Zeichnung, schon die wichtigste Stelle in der Komposition eingenommen; später sollte Rembrandt seine Stelle durch das Fortlassen der Krieger, die in dieser Kopie rechts im Vordergrund stehen, noch mehr betonen. Diese Krieger erinnern noch an das frühe Bild *David zeigt Saul das Haupt des Goliath* (1627?, Br. 488). Das verlorene Original dieser Zeichnung muß kurz nach der Zeichnung in Rotterdam entstanden sein und hat wahrscheinlich stilistisch dem *Reuigen Judas* der Slg. Goeritz (B. 8, Abb. 9) nahe gestanden.

### *Bemerkungen zu einzelnen Zeichnungen*

(Im folgenden werden die Besprechungen von den ersten zwei Teilen dieses Werkes durch J. G. van Gelder in *The Burlington Magazine* XCVII, 1955, S. 395 – 396, durch Jakob Rosenberg in *The Art Bulletin* XXXVIII, 1956, S. 63 – 70, und durch Werner Sumowski in *Wissensch. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissensch. Reihe* VI, 1956/57, S. 255 – 281, zitiert als: Van Gelder 1955, Rosenberg 1956 und Sumowski 1956/57; die Besprechung Rosenbergs der vier letzten Teile in *The Art Bulletin* XLI, 1959, S. 107 – 119 wird zitiert als Rosenberg 1959, der Aufsatz Sumowskis, *Nachträge zum Rembrandtjahr 1956* in der *Wiss. Zt. d. Humboldt-Univ. Berlin, Ges.-sprachw. R.* VII, 1957/58 als Sumowski 1957/58.)

B. 1, Abb. 4. *Triumph des Mardochai*, Bremen. Eher Kopie nach dem Bilde. Die Zeichenweise ist fremdartig für Holland in den zwanziger Jahren des 17. Jhs.

B. 2, Abb. 8. *Orientale zu Pferde*, Ehem. Schab, New York. Diese Zeichnung hat mit keiner der Zeichnungen Rembrandts genügend Übereinstimmung, um eine Zuschreibung an ihn zu rechtfertigen. Vielleicht von Van den Eeckhout, wie Sumowski vorgeschlagen hat (1956/57, S. 259).

B. 3, Abb. 1 und B. 4, Abb. 2. *Krieger*, Dresden und München. Nicht mit Weiß gehöht, sondern korrigiert (s. auch Wegners Beobachtung, Rosenberg 1959, S. 111).

B. 6, Abb. 6. *Kreuzaufrichtung*, Rotterdam. Aus der Slg. Franz Koenigs, nicht Frederick Keppel.

B. 16, Abb. 20. *Apostel*, Darmstadt. Leider erwähnt B. nicht K. Freunds Beobachtung (Stift und Feder, 1930, T. 212), daß die Zeichnung mit dunklerem Rötöl überarbeitet ist. Die Überarbeitung erklärt vielleicht die Fremdartigeiten (Bauch denkt an J. des Rousseaux, Rosenberg, 1956, S. 66, an Lievens, Sumowski, 1956/57, S. 259, an Salomon Koninck).

B. 17, Abb. 15. *Grablegung*, London. B. ist der Auffassung, daß die *Auferweckung des Lazarus*, bevor Rembrandt sie in eine *Grablegung* umgestaltete, das Gemälde des Jan Lievens in Brighton (Komposition im Gegensinn, 1631 datiert) stark beeinflußt hat und daß Lievens dieses Bild in der Radierung B. 3 reproduziert hat. Die Radierung steht aber in der Beleuchtung, in Einzelheiten des Hintergrundes und in den Verhältnissen der Breite und Höhe der Komposition Rembrandts Zeichnung näher als das Gemälde in Brighton. Das macht B.s Hypothese, daß das Bild von Lievens zwischen der Zeichnung Rembrandts und der Radierung stehe, unwahrscheinlich. Vergleicht man nun die erste Version der Zeichnung mit der Radierung (die im selben Sinne gegeben ist wie die Zeichnung), dann ist es ausgeschlossen zu denken, daß ein Künstler die Unklarheiten der Zeichnung verstehen und zu der Darstellung der Radierung gelangen könnte (s. die gute Analyse Saxls, *Oud-Holland* 1923/24, S. 146 – 147). Rembrandt hat also ohne Zweifel die Radierung von Lievens kopiert. Wenn die Jahreszahl 1631 auf dem Bilde richtig ist, hat Lievens die Darstellung seiner Radierung nochmals ausgeführt, im selben Sinne wie er sie mit der Radiernadel auf die Kupferplatte gezeichnet hatte. Die Zeichnung ist wichtig für unsere Kenntnis des Verhältnisses Rembrandts zum älteren Kollegen. In diesem Zusammenhang sollten auch die Bilder Br. 137 und 138 betrachtet werden.

B. 21a, Abb. 21. *Krieger zu Pferde, eine Trompete blasend*, Amsterdam. Die Datierung bleibt schwierig. Falls eine Zeichnung Rembrandts, ist sie wohl vor 1627 anzusetzen (Rosenberg datiert das Blatt um 1624/25, *Art Bulletin* 1956, S. 66). S. auch unsere Bemerkung zu B. 51.

B. 25, Abb. 26. *Orientale*, Paris, Éc. des Beaux-Arts. J. M. ist die Sammlermarke Jean Massons.

B. 27, Abb. 28. *Stehender Mann*, Slg. Van Regteren Altena. Herkunft: Heise, Maisson & Co., Berlin 1929 (Kat. Nr. 19).



B. 46, Abb. 50. *Sitzender Greis*, Paris. Die Zuschreibung an Rembrandt überzeugt doch nicht ganz. Dou ist gewiß möglich. Wir hätten es jedenfalls vorgezogen, diese Zeichnung in der Abteilung „Attributions“ zu finden.

B. 51, Abb. 55. *Fußoperation*, Florenz. Die Aufschrift auf der Rückseite lautet *van remrandt* und stammt aus dem 17. Jahrhundert. Die Zuschreibung dieser Zeichnung (die gewiß von derselben Hand ist wie B. 21a) an Rembrandt kann sich also auf eine alte Tradition stützen. Die Datierung bleibt schwierig; vielleicht kommt doch eine frühere Datierung als „um 1628“ in Frage, vielleicht vor 1627 (so auch Van Gelder 1955, S. 395). Die Analogien zu B. 24 und B. 54 sind nur entfernt und zwingen u. E. nicht zu einer Datierung um 1628. – Bei der Diskussion dieses Blattes zeigt es sich, daß B. die wichtigen Zeichnungen *Darstellung im Tempel* (Louvre, Lugt Nr. 1126) und das *Esthergastmahl* (Dresden) als Arbeiten des Jan Lievens betrachtet. Der Begründung dieser Ansicht sehen wir in B.s Buch über die Rembrandtschüler entgegen.

B. 63, Abb. 71. *Beweinung*, Dresden. Durch Stechow richtig als „Vorstufe“ zu B. 172 und der Londoner Grisaillemalerei (Br. 565) bewertet (nicht als „Vorstudie“ wie B. schreibt). Wahrscheinlich entstand die Zeichnung später (s. unsere Bemerkung zu B. 154). S. auch Rosenberg, 1956, S. 66.

B. 64, Abb. 72. *Grablegung*, Ehem. Slg. Güterbock. Wahrscheinlich entstand die Zeichnung, wie B. 63, etwas später, am Ende der dreißiger Jahre (Rosenberg 1956, S. 66). Die Zeichnung war auf der Ausstellung der Berliner Akademie, 1930, Nr. 356.

B. 65, Abb. 64–65. *Versuchung Christi*, Frankfurt. Die Rückseite ist nicht von Rembrandt gezeichnet. Die Figur rechts unten auf der Vorderseite ist eine Wiederholung von fremder Hand – wahrscheinlich derselben Hand, von der die Rückseite stammt – der Figur links oben. Die Wiederholung ist nicht nur zu wenig verschieden von der ersten Fassung, um eine „Reprise“ im Sinne Rembrandts darzustellen, auch sind nicht nur Korrekturen, sondern auch korrigierte Linien (im linken Arm) wiederholt.

B. 66, Abb. 73 und B. 67, Abb. 68. *Versuchung Christi*, Washington, und *St. Hieronymus*, Lwów. Nicht ganz überzeugend; vielleicht derselben Hand wie die Rückseite von B. 65 zugehörig.

B. 71, Abb. 77. *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*, Slg. Strölin. Scheint doch fremdartig für Rembrandt zu sein (so auch Rosenberg 1956, S. 67).

B. 81, Abb. 85. *Abschied des Verlorenen Sohnes*, Dresden. B. erwähnt nicht, daß H. Gerson die Zeichnung als eine Arbeit des Philips de Koninck betrachtet (*Philips Koninck*, 1936, Nr. Z. 158); Gersons Auffassung kann die richtige sein, s. auch Sumowski 1956/57, S. 260.

B. 83, Abb. 89. *Kreuzaufrichtung*, Wien. Nicht Studie Rembrandts für das Bild Br. 548, sondern Arbeit eines Schülers, der sich auf das Bild stützte (auch Chr. White, *Burl. Mag.* 1956, S. 323, äußert Zweifel, Müller Hofstede lehnt die Zeichnung ab, *Kunstchronik* 1956, S. 93–94, und denkt an Moeyart, *Ibidem* 1957, S. 152, Gerson an Flinck, *Ibidem*; auch Rosenberg lehnt sie ab und denkt an Backer, *Art Bulletin* 1956, S. 67). Van Regteren Altena hat das Blatt nicht Jacob Backer zugeschrieben (*Oud-Hol-*

land 1925, S. 141), sondern meinte, es sei möglich, daß Van den Eeckhout es zeichnete.

B. 88, Abb. 93. *Drei Figuren*, Slg. Albert Keller, New York. Wir sehen die Verwandtschaft mit B. 64, 239 und 260 nicht.

B. 90, Abb. 98. *Abrahams Opfer*, London. Müller-Hofstede hat dargetan, daß die Zeichnung wahrscheinlich nach dem Leningrader Bilde entstand (*Jahrb. der preuß. Kstslgn.* 1929, S. 65). Seine Argumente scheinen uns stichhaltig. Während der Rembrandt-Tagung in München (1957) wurde diese Zeichnung in eine Diskussion einbezogen und die Frage gestellt, ob sie bezweifelt worden ist. Die Wichtigkeit dieser Frage war, daß sie Anlaß zu einer neuen Prüfung dieser bekannten und, nach unserem Wissen, nie angezweifelten Zeichnung gegeben hat. Dann zeigt es sich, daß das Blatt als Studie für ein Gemälde stilistisch und technisch vereinzelt dasteht und daß die Unterschrift fremdartig ist. Wahrscheinlich muß die Zeichnung als eine Variation des Leningrader Bildes betrachtet werden, von der Hand eines Schülers stammend, vielleicht dessen, der das Gemälde in München (HdG 8) malte.

B. 95, Abb. 102. *Studie zu einem klagenden Jakob*, Berlin. Bauchs Meinung („falls authentisch, um 1632 – 33“, *Die Kunst des jungen Rembrandt*, 1933, S. 227) nicht erwähnt.

B. 108, Abb. 114. *Kreuzigung*, Berlin. Die Verwandtschaft mit dem Hintergrund der Radierung B. 80, H. 123, ist nur schwach. Laut B. gibt die Zeichnung „a hint for the dating of the etching“. Die Radierung wird im allgemeinen 1634 angesetzt, und es ist nicht deutlich, wie die Datierung der Zeichnung aus stilistischen Gründen („um 1635“) zu einer Umdatierung der Radierung zwingen könnte.

B. 114, Abb. 26. *Heilige Familie*, Slg. Gutekunst. Die graue Lavierung wohl später hinzugefügt.

B. 117, Abb. 120. *Lucretia sterbend* (?), jetzt im Nachlaß Valentiner, Raleigh, N. C. Das Blatt ist fremdartig für Rembrandt. Eine Kopie, nicht durch B. erwähnt, befindet sich in der École des Beaux-Arts zu Paris. Frits Lugt spricht auch Zweifel über B. 117 aus (*Cat. Éc. des B.-A.*, Nr. 494).

B. 119, Abb. 122. *Junge Frau betend*, Slg. Rasini, Mailand. Herkunft: Slg. J. van Rymdyk.

B. 120, 121, 122, 123, Ab. 132 bis 136. *St. Augustin* und verwandte Zeichnungen, Chatsworth, Dresden und Braunschweig. H. van de Waal bereitet eine Studie über diese und verwandte Blätter vor (*Museum* 1956, S. 204). Van de Waal meint, daß B. 122 und 123 *verso* den Bischof Gozewijn und B. 123 *recto* die Äbtissin in Vondels „Gijsbrecht van Amstel“ darstellen, und daß B. 120 im Ankleidezimmer der Amsterdamer „Schouwburg“ gezeichnet ist.

B. 151, Abb. 162. *Kompositionsstudie mit Krieger zu Pferde*, Rotterdam. Vielleicht muß die Zeichnung doch aufgefaßt werden als Studie für die Radierung B. 139, H. 99, die 1632 datiert werden kann( so auch Münz, *A Critical Catalogue* II, 1952, Nr. 254), da sie wegen der summarischen Skizzierung innerhalb einer vollständigen Komposition den Eindruck macht, eine Studie für die Komposition, für die Anlage eines Gemäldes oder einer Radierung zu sein, in der Rembrandt dann nur den Reiter im Vor-



dergrunde vollständig durchzeichnete. Für die Datierung „um 1636 – 37“ stützt B. sich hauptsächlich auf die Verwandtschaft des Reiters im Vordergrund mit denen auf der Rückseite von B. 360 (Abb. 411), im Stil der Nebenfiguren steht die Zeichnung aber dem Berliner *Klagenden Jakob* (B. 95, Abb. 102) nahe, den B. um 1635, Valentinus und Bauch aber um 1632 ansetzen möchten. – B. erwähnt den Aufsatz von N. Beets, der auf die Abhängigkeit Rembrandts von Tempesta in dieser Zeichnung aufmerksam machte, nicht (*Bredius-Bundel* I, 1915, S. 7). Saxls Meinung über die Datierung („um 1636“) findet man im *Rep. für Kunstwissenschaft* XXXI, 1908, S. 348 in dem Aufsatz „Zu einigen Handzeichnungen Rembrandts“ (nicht in B.s „Bibliography“, Vol. I, S. XV – XVIII).

B. 154, Abb. 172. *Beweinung*, London. Die Grisaillemalerei, ebenfalls in London (Br. 565), kann vielleicht aufgefaßt werden als ein Entwurf für eine Radierung, da die sonstigen uns bekannten Grisaillemalereien Rembrandts dieselbe Funktion hatten; die Londoner Zeichnung wäre dann ein der Grisaille vorausgehender Entwurf für dieselbe Radierung, die nicht ausgeführt wurde. Daß ein Teil dieser Komposition in Zusammenhang steht mit der radierten *Kreuzabnahme* von 1642 (B. 82, H. 199), wie B. erwähnt, spricht u. E. für diese Vermutung. Falls sie stimmt, erklärt sich der Umstand, daß die Gruppe der Hauptfiguren sich seitenverkehrt verhält zu der Gruppe der Zeichnung desselben Gegenstandes in Dresden, die Rembrandt einige Zeit vorher gemacht hatte (B. 63, Abb. 71; s. auch unsere Bemerkung zu B. 63). B. datiert die Londoner Zeichnung „um 1637 – 38“, ohne die zeitliche Entfernung der Grisaillemalerei, die wahrscheinlich um 1642 entstand, zu erklären. Der Zeichenstil – auch der Blätter B. 152 und 153, Abb. 156 und 167 – bietet in diesem Falle keinen Anhaltspunkt, das Blatt scheint aber in direktem Zusammenhang mit der Grisaille, also später als B. meint, entstanden zu sein.

B. 155, Abb. 168. *Alter Mann mit Turban*, Slg. von Schwabach. Die Maße, laut *Cat. Heseltine*, Nr. 5: 124 x 121 mm.

B. 169, Abb. 181. *Saskia im Bett*, Ehem. Slg. Liechtenstein. Obgleich die Haltung Rahels in *Joseph deutet seine Träume* (B. 37, H. 60) wohl beeinflusst ist durch diese und ähnliche Studien Saskias, wäre das Blatt besser am Platz in der Abteilung „Figure Studies“, etwa zwischen B. 379 und 380.

B. 170, Abb. 182. *Befreiung Petri*, Slg. Feldmann. Die Zeichnung scheint uns nicht von Rembrandt zu sein und nicht „closely related in style“ zu der Rückseite von B. 423. Die Zeichnung wurde auch versteigert durch Gilhofer und Ranschburg, Luzern, 28. 6. 1934, Nr. 223.

B. 171, Abb. 184. *Dārāb beschützt durch das zerstörte Gewölbe*, Berlin. Wir sind B. dankbar für die wohl als endgültig zu betrachtende Deutung der Darstellung. Leider motiviert B. die Datierung „um 1639“ nicht und erwähnt nicht Valentinus und Rosenbergs Auffassungen in dieser Hinsicht („um 1636“ und „um 1635“).

B. 172, Abb. 187. *Ein Priester den Segen gebend*, München. Stellt wahrscheinlich einen Vorgang auf der Bühne dar. Zu vergleichen ist auch die bedeutende Neuerwerbung der Albertina (*Ausst. Neuerwerbungen Alter Meister*, Albertina 1958, Nr. 31).

B. 188, Abb. 200. *Studie für das Hundertguldenblatt*, Berlin. Beim Zeichnen dieser Studie hatte Rembrandt die Komposition der Radierung schon so vollständig vor Augen, daß er wußte, welche Teile der Figuren im Schatten liegen werden; in der Zeichnung deutete er diese Teile durch Schraffierungen und durch mit stärkerem Druck geführte, also breitere Linien an. Man kann dieses Verfahren auch beobachten bei der Studie für *Die Große Judenbraut* (B. 292, Abb. 322). Wenn die Radierung nun, wie im allgemeinen wohl richtig angenommen wird, tatsächlich um 1649 vollendet und zwischen 1642 und 1645 angefangen wurde, fragt man sich, ob diese Studie schon um 1639 – 40 gezeichnet sein kann, wie B. meint.

B. 194, Abb. 208 – 209. *Studienblatt*, Melbourne. Wir sehen keinen Grund, diese Zeichnung ein oder zwei Jahre von B. 249, Abb. 272 (*Studien einer lesenden Frau*, New York) zu trennen. Die Zeichenweise beider Blätter ist sehr ähnlich, und die Frau scheint dieselbe zu sein. Der Orientale auf der Rückseite gibt u. E. keinen Anhaltspunkt für eine frühere Datierung.

B. 197, Abb. 213. *Zwei Studien einer Bettlerin*, Paris. S. die Bemerkung zu B. 707 und 708.

B. 200, Abb. 215. *Studienblatt*, Ehem. Slg. Dalhousie. Doch wahrscheinlich von Nicolaes Maes (Valentiner).

B. 209, 210, 211a, Abb. 228, 229, 234. *Studien nach Orientalen*, Berlin, Budapest und ehem. Slg. Flameng. Diese Blätter sehen fast zu rembrandtisch aus für Rembrandt. Merkwürdig ist, daß die breiten Linien nicht mit der Rohrfeder, wie B. meint, sondern mit dem Pinsel gezeichnet zu sein scheinen.

B. 249, Abb. 272. *Studien einer lesenden Frau*, New York. S. Bemerkung zu B. 194.

B. 250, Abb. 273. *Saskia aus dem Fenster schauend*, Rotterdam. War auch in der Sammlung Paignon Dijonval (1708 – 1792; Cat. 1810, Nr. 1963).

B. 251, Abb. 278 und B. 252, Abb. 279. *Studien von Frauen*, Slg. Mertens, Leipzig und Frankfurt. B. datiert diese Blätter „um 1634“, die ganz ähnlichen B. 342, Abb. 387 und B. 343, Abb. 395 (Rembrandt-Huis und Slg. Lugt) aber „um 1636“. Es ist nicht deutlich, warum zwei Jahre zwischen diesen Blättern liegen sollen.

B. 277, 278, 280, 280d, Abb. 304, 305, 326, 327. Wir hätten diese Blätter lieber in der Abteilung „Genre“ gefunden. Auch bei B. 277 (*Sitzendes Kind in einem Stuhl*, Wien) ist es nicht deutlich, warum es „um 1635“ datiert werden soll, B. 308, Abb. 346 (*Frau lehrt ein Kind laufen*, ebenfalls in Wien) dagegen „um 1636“.

B. 282, Abb. 315. *Saskia im Bett*, Groningen. Warum diese Zeichnung mehr „advanced“ sein soll als B. 281, Abb. 317 (ehem. Heseltine) und gegenüber B. 281 („um 1634 – 35“) „um 1635“ datiert werden soll, ist nicht deutlich. Wir fragen uns, ob solche feinen Datierungsunterschiede tatsächlich feststellbar sind.

B. 283, Abb. 311. *Kranke Frau im Bett, wahrscheinlich Saskia*, Petit Palais, Paris. Die Radierung B. 369, H. 163, die B. hier und bei B. 286, Abb. 314, zur Vergleichung anführt, wird durch Hind um 1639 (durch Münz um 1641 – 42) datiert, die Zeichnung durch Lugt und Valentiner um 1640, durch Benesch aber um 1635. Auch wir ziehen

die spätere Datierung vor. Die Frau muß wohl Saskia sein, wie auch B. meint, und sie sieht stark gealtert aus.

B. 284, Abb. 312. *Sitzende Frau vor einem Altar*, Paris. Wie Lugt schon beobachtete, sind rechts unten einige Linien durch fremde Hand hinzugefügt.

B. 286, Abb. 314. *Saskia im Bett*, London. S. Bemerkung zu B. 283.

B. 292, Abb. 322. *Studie für die große Judenbraut*, Stockholm. S. Bemerkung zu B. 188.

B. 292a, Abb. 310. *Junge Frau, wahrscheinlich Saskia, bei einem Tisch stehend*, Slg. Speelman, London. Ich schließe mich Rosenbergs Zweifel an (1956, S. 68: "... somewhat strange in expression, style and technique").

B. 293, 294 bis 298, Abb. 329 bis 337. *Studien nach Schauspielern*. Obgleich die Datierung „um 1635“ u. E. stimmt, sehen wir die Verwandtschaft mit B. 292 nicht. Diese Blätter stehen z. B. B. 99, Abb. 113 (*Verkündigung*, Besançon), durch B. auch um 1635 datiert, viel näher.

B. 293a, Abb. 328. *Studienblatt mit Schauspielern im Zwiegespräch*, Slg. Manley, Scarsdale. Kaum als eine Studie nach Schauspielern, zeigt die Zeichnung Rembrandts Versuch, die beste Lösung für die Darstellung von zwei Figuren, deren eine gestikulierend der anderen zuspricht, und besonders für die Stellung der Hände zu finden. Das Blatt kann wahrscheinlich betrachtet werden als Studie für die *Predigt Johannes des Täufers in Berlin* (Br. 555), die B. hier auch heranzieht.

B. 295, Abb. 333. *Schauspieler*, Groningen. War auch in den Sammlungen: Miss James; J. C. Robinson; Thibaudeau; A. von Lanna.

B. 305, Abb. 352. *Zwei Orientalen*, Slg. von Hirsch. Das Blatt hat etwas Befremdendes. Drei der vier Füße sind nicht deutlich formuliert, die Sammlermarken rechts ähnelt der von Sir Joshua Reynolds, ist aber nicht die seinige.

B. 308, Abb. 346. *Frau lehrt ein Kind laufen*, Wien. S. die Bemerkung zu B. 277.

B. 309, Abb. 344. *Junge Frau mit Kind*, Amsterdam, Stedelijk Mus., Slg. Fodor. Mit schwarzer Kreide gezeichnet, nicht mit Rötel.

B. 314 und 315, Abb. 353 und 357. *Studien einer Frau in Seeländischer Tracht*, London und Haarlem. Wie Prof. Van Thienen uns mitteilte, war die Tracht im 17. Jahrhundert in der Provinz Noord Holland geläufig; gelegentlich kam sie auch außerhalb dieser Provinz vor, z. B. in Leiden. Der alten Tradition, daß hier die Amme von Titus dargestellt sei, sollte vielleicht doch Glauben geschenkt werden. Stilistisch können diese Zeichnungen doch wohl Anfang der vierziger Jahre entstanden sein. Die Verwandtschaft mit B. 327 und 313 sehen wir nicht.

B. 316, 317 bis 321, Abb. 363, 360, 358, 361, 364 und 362. *Frauen in reicher Tracht*, Berlin, New York (Morgan Library), Dresden, Rotterdam und Leipzig. B. hat den Zusammenhang mit der Bühne richtig beobachtet. Es sind dann aber nicht Schauspielerinnen, sondern Schauspieler dargestellt, da in Amsterdam die erste Frau erst 1655 die Bühne bestieg (C. N. Wybrands, *Het Amsterdamsche tooneel van 1617 - 1772*, Utrecht 1873, S. 85). B. 318, Abb. 358, ist durch eine fremde Hand „verschönert“ wor-



den. B. 320, Abb. 364, stellt laut Van Regteren Altena die Figur des Badeloch dar (*Kunstchronik* X, 1957, S. 135).

B. 339, Abb. 378. *Studienblatt mit vier Männerköpfen*, Ehem. Cassirer, Amsterdam (April 1960 bei Colnaghi, London). B. findet die Zeichnung „stylistically several years later than the etching (B. 77)“ und datiert sie „um 1636“. Die Radierung *Christus vor Pilatus* (B. 77, H. 143) ist im ersten Zustand 1635 datiert (im zweiten 1636). Obgleich die Zeichnung stilistisch mit der Radierung zusammenhängen kann, scheint es nicht möglich, eine Fortgeschrittenheit festzustellen, die zu einer Datierung ein oder zwei Jahre nach der Radierung zwingt.

B. 341, Abb. 388, 390. *Studienblatt mit fünf Köpfen*, verso: *Zwei Hütten*, Rotterdam. Die Frau in der Mitte ist wahrscheinlich Saskia. B.s Behauptung, daß man die kleinere der zwei Hütten auf dem Bilde *Die Mühle* in Washington (HdG 952) findet, scheint nicht richtig zu sein. Auch auf einer Infrarotaufnahme ist die Hütte nicht zu sehen. Wenn die Hütte sich tatsächlich auf dem Bilde finden ließe, dann könnte dieser Umstand doch noch nicht zu einer früheren Datierung des Gemäldes Anlaß geben.

B. 342 und 343, Abb. 387 und 395. S. die Bemerkung zu B. 251 und 252.

B. 345, Abb. 401. *Der Witwer*, Kopenhagen. Wir stimmen mit B. überein, die Zeichnung „um 1636 – 37“, d. h. früher zu datieren als Hofstede de Groot und Saxl es taten (man findet Saxls Datierung „um 1643“ in *Rep. f. Kw.* 1908, S. 230). Die Zeichnung steht u. E. aber näher zu B. 258 recto, Abb. 283 und B. 302, Abb. 342, die B. auch „um 1635“ und „um 1636“ datiert, als zu B. 436 und B. 438, die B. zur Vergleichung nennt. (Rosenberg 1956, S. 69, zieht „um 1643“ vor.) – Wir hätten die Zeichnung in der Abteilung „Genre“ erwartet.

B. 356, Abb. 407. *Alte Frau mit Brille*, Lwów. Scheint uns viel später gezeichnet zu sein, da dieses Blatt der *Pfannkuchenbäckerin* in Rotterdam (B. 1153, Abb. 1374, „um 1650“) nahe steht.

B. 359, Abb. 402. *Frau ein Kind stillend*, Nachlaß Pereire, Paris. Eher von Ferdinand Bol (so auch Valentiner, *Art Quarterly* 1951, S. 347, und Van Gelder, 1955, S. 396). Auch die Radierung Bols, *Hl. Familie*, Rov. 4, ist heranzuziehen.

B. 374, Abb. 422. *Sitzende Frau*, Ehem. Slg. Heseltine. War zuletzt in der Slg. Charles B. Eddy, Plainfield, N. J. War ausgestellt in New York, Metrop. Mus., 1918, Nr. 23.

B. 379, Abb. 430 – 431. *Der kleine Rumbartus auf seinem Totenbett*, Amsterdam. Wir wissen jetzt, daß Rumbartus schon am 15. Februar 1636 beerdigt wurde (I. H. v. E. [Eeghen], *Amstelodamum*, Okt. 1956, S. 144). Das Kind auf der Zeichnung ist auch für Titus zu alt, da dieser noch kein Jahr zählte, als Saskia, die auf der Rückseite des Blattes gezeichnet ist, starb. Es muß also ein „fremdes“ Kind sein.

B. 380, Abb. 432. *Saskia im Bett*, London. B. nennt die Kopie in Amsterdam (Henkel 117) nicht.

B. 381, Abb. 441. *Studienblatt mit vier Figuren*, Ehem. Slg. Mathey (jetzt Slg. Frits Markus, Scarsdale, N. Y.). B. meint, daß die Figuren wahrscheinlich nach dem Leben gezeichnet wurden und daß es nicht unmöglich wäre, daß sie „foreshadow characters in the etching of 1641, *The angel departing from Tobit's Family*, B. 43, H. 185“. Die

Figuren scheinen uns aber nicht nach dem Leben gezeichnet zu sein; eher sind es „freie“ Studien speziell für die Radierung und nur kurz zuvor ausgeführt (s. unsere Bemerkung im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge, 1960, Nr. 35).

B. 388, Abb. 438. *Sitzende Bettlerin*, Slg. Von Kuffner. Wir sehen nicht ein, warum diese Studie nach dem Leben gezeichnet sein soll und warum sie nicht mit den weiteren Studien für das *Hundertguldenblatt* (B. 183 bis 188) zusammen aufgeführt ist.

B. 401, Abb. 459. *Das unartige Kind*, Berlin. Leider hat B. nicht die Radierung Houbrakens nach der Berliner Zeichnung oder der Budapester Kopie erwähnt (abgebildet von Hofstede de Groot, *Oud-Holland* 1912, S. 69).

B. 406, Abb. 462. *Drei Frauen in einer Türöffnung*. Nicht im Museum zu Bayonne, sondern in einer französischen Privatsammlung.

B. 428, Abb. 484. *Saskia in einem Sessel sitzend*, Hamburg. Die oberen Ecken sind nicht abgeschnitten und ersetzt, aber auf dem Originalpapier von einer späteren Hand gezeichnet.

B. 438, Abb. 489. *Herrenbildnis*, Lwów. Nicht von Rembrandt, eher von Ferdinand Bol (so auch Rosenberg 1956, S. 69; s. auch Sumowski 1956/57, S. 256).

B. 439, Abb. 497. *Bildnisstudie eines Mannes mit Bart*, Kopenhagen. Falck hat die Zeichnung wohl richtig Ferdinand Bol zugeschrieben.

B. 446 bis 449, Abb. 503 bis 506. *Kopien nach Lastman*, Wien, Berlin und Bayonne. Die Datierung dieser Blätter ist wichtig für die Kenntnis von Rembrandts Auseinandersetzung mit Lastman, seinem einstigen Lehrer. Wenn diese Kopien tatsächlich um 1637 entstanden sind, hätte Rembrandt, nachdem der Einfluß Lastmans in seinen Bildern fast ganz verschwunden war, ein erneutes Interesse an dessen Bildern gefunden. Diese Kopien sind in der Zeichenweise verschieden von den Zeichnungen, die um 1637 entstanden und die durch B. zur Vergleichung angeführt werden (B. 141, 147, 148, 160). Der Zeichenstil dieser Blätter ist gewiß durch die Vorbilder beeinflusst, ein Vergleich mit den Gemälden zeigt aber, daß doch sehr viel Unabhängiges und Selbständiges im Zeichenstil dieser Blätter steckt. Wie Lilienfeld schrieb, scheint uns „die Technik mit den langen, weichen . . . Strichen auf eine frühere Entstehung [als 1635] zu weisen“. Wir unterschreiben Rosenbergs Auffassung: „Der Stil . . . ähnelt ganz den sonst bekannten großen Rötelblättern aus dem Anfang der dreißiger Jahre“ (*Kat. Berlin*, S. 224). Die Kopien können fast nicht anders entstanden sein als in der Zeit der großen Bettler in Amsterdam (B. 30 bis 32: „um 1629“) und ähnlicher Zeichnungen (B. 33, 34). Die Aufschrift in schwarzer Kreide auf der Rückseite der Rötelzeichnung B. 448, die frühestens von 1635 stammt, kann späteren Datums sein.

B. 452, Abb. 507. *Brustbild eines römischen Kaisers*, Turin. Entstand doch wohl in derselben Zeit wie die zwei weiteren Kopien nach römischen Brustbildern (B. 770, 770a, Abb. 916, 917; s. a. Van Gelder 1955, S. 396, und Rosenberg 1956, S. 56).

B. 453 und 454, Abb. 511 und 512. *Dromedare*, Ehem. Bremen (in oder um 1633). Mit B. glauben wir, daß es keinen Grund gibt, B. 453 anzuzweifeln. – Vielleicht ist das Dromedar eines der zwei, die Sir William Brereton am 4. Juni 1634 zwischen Den

Haag und Loosduinen sah und in seinen *Travels in Holland* beschrieb (Ed. by Edward Hawkins I, 1844, S. 35).

B. 475, Abb. 535. *Die Auffindung Moses*, Amsterdam. Die Zeichnung ist „aus einem Guß“ entstanden und zeigt keine Korrektur durch eine zweite Hand. Bol benutzte diese Rembrandt-Zeichnung für sein Gemälde (so auch neulich Van Regteren Altena, *Kat. Ausst. Rom-Florenz*, 1951, Nr. 76, Rosenberg 1956, S. 69 und Sumowski 1956/57, S. 264).

(Wird fortgesetzt.)

E. Haverkamp Begemann

TOTENTAFEL  
VERBAND DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HANS KREY †

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker beklagt den Tod seines Vorstandsmitgliedes Dr. Hans Krey.

Wenige Wochen nach seiner auf dem 8. Deutschen Kunsthistorikertag in Basel erfolgten Wahl zum Vertreter der Fachgruppe Freie Berufe ist er am 24. August 1960 plötzlich verschieden.

Hans Krey, geboren am 16. April 1901 in Leipzig, hat seine Lebensarbeit nach dem Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie, das 1924 mit der Promotion in Leipzig abgeschlossen wurde, in verschiedenen verantwortungsvollen Stellungen dem Buch, insbesondere dem Kunstbuch gewidmet: als Bibliotheksdirektor – bis 1933 an der Bücherei des Deutschen Auslandsinstituts in Stuttgart –, als Herausgeber – als Leiter des Wolfgang-Jess-Verlages in Dresden –, als Mitarbeiter – Union-Verlag und Gebr. Mann-Verlag in Berlin –, aber auch als Autor (Monographie über Hugo Lederer, 1931).

Seine reichen Erfahrungen und weitgespannten Interessen, die ihn zum Vertreter der Fachgruppe Freie Berufe empfahlen, mußten ungenutzt bleiben. Der Verband wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

*Aachen*

Sakrale Kunst der Gegenwart in Frankreich. Ausst. Museumsverein Aachen 1960. Vorw. v. J. Pichard, Einf. v. Y. Sjöberg. Münster o. J. 8 Bl.

*Altenburg/Thür.*

Werbegraphik von Hans und Luise Neupert. Ausst. Staatl. Lindenau-Museum 24. 4. – 29. 5. 1960. Vorw. v. H. C. v. d. Gablentz. Leipzig 1960. 8 Bl. m. Abb.

*Amsterdam*

Beelden in het heden. Ausst. Stedelijk Museum 24. 12. 1959 – 1. 1. 1960. Vorw. v. H. L. C. Jaffé. Cat. 222. O. O. o. J. 10 Bl. m. Abb.

Gerrit Benner, Tekeningen, Gouaches, Schilderijen. Ausst. Stedelijk Museum. Cat. 224. O. O. o. J. 8 Bl., 8 S. Abb.

*Bern*

Corot. Ausst. Kunstmuseum 23. 1. – 13. 3.



1960. Vorw. v. H. Wagner. O. O. o. J. 36 Bl., 24 S. Taf.

### *Bielefeld*

Max Liebermann 1847 – 1935. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Graphik. Gedächtnisausstellung zum 25. Todestag Kunstsalon Otto Fischer 3. – 30. 4. 1960, in Zusammenarbeit m. d. Galerie Wolfgang Gurlitt, München. Text von O. Fischer. Bielefeld o. J. 4 Bl. m. 5 Abb.

### *Braunschweig*

Gerhild Diesner. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen. Ausst. Städt. Museum 7. 2. bis 6. 3. 1960. Beitr. v. O. Benesch u. L. Luchner. Braunschweig o. J. 10 Bl. m. 8 Abb.

Karl-Heinz Krause. Ausst. Kunstverein Braunschweig 13. 3. – 18. 4. 1960. Beitr. v. H. Kotschenreuther. Berlin o. J. 4 Bl., 12 S. Taf.

### *Cincinnati*

Artists of Cincinnati and Vicinity. Ausst. Cincinnati Art Museum 23. 11. 1959 – 5. 1. 1960. Vorw. v. Ph. R. Adams. O. O. o. J. 8 Bl. m. Abb.

### *Darmstadt*

Christian Rohlf. Das Spätwerk. Ausst. Kunstverein Darmstadt e. V. 30. 1. – 6. 3. 1960. Beitr. v. P. Vogt. Darmstadt o. J. 6 Bl. m. 5 Taf.

Schultz-Köln. Gemälde, Keramiken. Ausst. Kunstverein Darmstadt e. V. 12. 3. – 10. 4. 1960. Beitr. v. U. Gertz. Darmstadt o. J. 9 Bl. m. 7 Abb.

### *Delft*

Prins Eugène. Zweeds schilder. Ausst. Museum het Prinsenhof 13. 12. 1959 – 15. 2. 1960. Vorw. v. D. Bolten, Geleitw. v. S. Dahlman, Einf. v. G. Lindgren. O. O. o. J. 23 S., 20 S. Abb.

### *Dordrecht*

Bekoring van het Kleine. Ausst. Dordrechts Museum 24. 12. 1959 – 31. 1. 1960. Beitr. v. L. J. Bol. O. O. o. J. 44 S., 24 S. Taf.

### *Düsseldorf*

Italienische Aquarelle und Zeichnungen der Gegenwart. Ausst. Kunsthalle 18. 12. 1959 – 17. 1. 1960, veranst. v. Kunstverein f. d. Rheinlande und Westfalen. Kat.-Bearbeitung v. B. Degenhart, K.-H. Hering u. E. Rathke, Vorw. v. B. Degenhart. Düsseldorf o. J. 8 Bl., 24 S. Abb.

Friedrich Werthmann. Ausst. Galerie 22 März 1960. Beitr. v. R. Deroudille. Düsseldorf 1960. 8 Bl. m. 9 Abb.

### *Erlangen*

Marino Marini. Zeichnungen, Gouachen, Lithographien. Ausst. des Gemeinnützigen Vereins Erlangen e. V. in der Orangerie 7. – 20. 4. 1960. O. O. o. J. 1 Bl., 21 S. Abb.

### *Frankfurt/Main*

Ausstellung Giacomo Manzù, gezeigt vom Kuratorium Kulturelles Frankfurt e. V. im Historischen Museum 14. 11. 1959 – 3. 1. 1960. Vorw. v. B. Degenhart, Einl. v. C. L. Ragghianti. München o. J. 96 S. m. 62 S. Taf.

### *Freiberg/Sa.*

Jürgen Seidel. Ausst. Stadt- und Bergbaumuseum 31. 1. – 5. 3. 1960. Vorw. v. E. Neubert. Freiberg 1960. 6 Bl. m. 8 Abb.

### *Görlitz*

Johannes Brauer. Aus der Welt der Arbeit und Tierdarstellungen. Radierungen, Zeichnungen, Plastik. Ausst. Städt. Kunstsammlungen 3. 4. – 15. 5. 1960. Vorw. v. E.-H. Lemper. O. O. o. J. 14 Bl. m. 11 Abb. Walter Denecke. Ausst. Städt. Kunst-

sammlungen 27. 3. – 24. 4. 1960. Vorw. v. E. Neubert. O. O. o. J. 6 Bl. m. 8 Abb.

#### *Hamm (Westf.)*

Lisa Merkel, Plastiken – Wilhelmine Zohren, Ölgemälde, Aquarelle. Ausst. Städt. Gustav-Lübcke-Museum 17. 1. bis 7. 2. 1960. O. O. o. J. 4 Bl., 15 S. Taf.

#### *Hannover*

Nicolaes de Staël. Ausst. Kestner-Gesellschaft 18. 12. 1959 – 24. 1. 1960. Kat Nr. 3 des Ausst.-Jahres 1959/60. Einf. v. W. Schmalenbach. Hannover o. J. 8 Bl., 14 S. Abb., 9 Taf.

Kurt Sohns. Gemälde, Zeichnungen. Ausst. Kunstverein Hannover 24. 1. – 21. 2. 1960. Vorw. v. W. Schlüter. Hannover o. J. 1 Taf., 6 Bl., 18 S. Taf.

Gerhard Marcks. Plastik, Zeichnungen, Graphik. Ausst. Kunstverein Hannover gemeinsam m. d. Galerie Hoffmann, Hamburg 24. 1. – 21. 2. 1960. Vorw. v. W. Schlüter. Hannover o. J. 1 Taf., 6 Bl. m. 2 Abb., 17 S. Taf.

#### *Houston*

The Lively Arts of the Renaissance. Ausst. The Museum of Fine Arts of Houston, Cullinan Hall, 15. 1. – 21. 2. 1960. Vorw. v. J. MacAgy. O. O. o. J. 35 Bl. m. Abb.

#### *Kaiserslautern*

Hans Theo Richter. Handzeichnungen und Lithographien. Ausst. Pfälz. Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern 12. 3. bis 4. 4. 1960. Kaiserslautern o. J. 5 Bl. m. 6 Abb.

#### *Karl-Marx-Stadt (Chemnitz)*

Hans Jüchser, Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausst. Städt. Kunstsammlung 28. 2. – 3. 4. 1960. Hrsg. vom Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abt. für Kulturleitung der Städt. Kunstsamm-

lung. Einl. v. W. Leopold. Karl-Marx-Stadt 1960. 10 Bl. m. 19 Abb.

#### *Leverkusen*

Monochrome Malerei. Ausst. Städt. Museum Schloß Morsbroich 18. 3. – 8. 5. 1960. Vorw. v. U. Kultermann, Beitr. v. E. Castellani, P. Manzoni, H.-P. Vorberg u. a. Opladen o. J. 12 Bl., 30 S. Abb.

#### *London*

Italian Art and Britain. Ausst. Royal Academy of Arts 1960. Textband: Vorw. v. Ch. Wheeler, Einf. v. E. K. Waterhouse. London o. J. 247 S.; Tafelband: A souvenir of the exhibition Italian Art and Britain, Royal Academy of Arts, London 1960. Vorw. v. Ch. Wheeler. 1 Bl., 61 S. Abb.

Drawings and Engravings from the Courtauld Collection. Ausst. Courtauld Institute Galleries Dezember 1959 bis April 1960. Einf. v. A. Blunt. London o. J. 17 S., 8 S. Taf.

Drawings & Water-Colours from the Witworth Art Gallery, University of Manchester. Ausst. des Arts Council 1960. Vorw. v. K. Clark, Einf. v. J. White u. F. W. Hawcroft. London o. J. 24 S., 12 S. Abb.

Sculpture by Jacques Lipchitz. Ausst. des Arts Council of Great Britain in der Tate Gallery 14. 11. – 16. 12. 1959. Einf. v. B. Dorival. London o. J. 12 Bl. m. 7 Abb.

James Ward 1769 – 1859. Ausstellung des Arts Council of Great Britain 1960. Einl. v. D. Darr. London o. J. 47 S., 8 S. Abb.

John Tunnard. Ausst. McRoberts and Tunnard Ltd. 26. 11. 1959. Einf. v. D. Sutton. Luzern o. J. 4 Bl., 8 S. Abb.

Walter Sickert. Centenary Exhibition of Pictures from Private Collections in aid of the World Refugee Year. Thos Agnew



& Sons, Ld. 15. 3. – 14. 4. 1960. Text von V. Wololf. London o. J. 64 S., 12 Taf.

### *Los Angeles*

Craftsmanship. Ausst. Los Angeles County Museum, Exposition Park, 6. 1. – 7. 2. 1960. Vorw. v. G. Norman-Wilcox. Los Angeles 1960. 14 Bl. m. Abb.

### *Mora*

Anders Zorn 1860 – 1960. Ausst. Zorn-museet 18. 2. – 13. 8. 1960. Beitr. v. N. G. Sandblad, A. Westholm u. E. Forssman. O. O. o. J. 48 S., 8 S. Abb.

### *München*

Johann Georg von Dillis 26. Dezember 1759 – 28. September 1841. Ausstellung Bayer. Staatsgemäldesammlungen und Staatl. Graphische Sammlung 15. 12. 1959 bis 14. 2. 1960. Vorw. v. K. Martin und P. Halm, Einf. v. P. Halm. München o. J. 38 S. m 3 Abb., 1 Farbtaf., 16 S. Taf.

Paul Gauguin. Ausst. Haus der Kunst 1. 4. bis 29. 5. 1960. Beitr. v. G. Bazin u. H. Joachim. München o. J. XXX, 36 S., 89 S. Taf., 3 Farbtaf.

Italienische Aquarelle und Zeichnungen der Gegenwart. Ausst. Staatl. Graphische Sammlung 15. 3. – 30. 4. 1960. Kat.-Bearbeitg. u. Gestaltung von B. Degenhart, K.-H. Hering u. E. Rathke, Vorw. v. B. Degenhart. Hrsg. vom Kunstverein f. d. Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Düsseldorf o. J. 9 Bl., 24 S. Abb.

### *Münster/Westf.*

Ernst Hase, Münster. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölbilder. Ausst. Städt. Museum 24. 1. – 21. 2. 1960. Vorw. u. Text von W. Borchers. O. O. o. J. 3 Bl., 7 Taf.

### *New York*

Louis Valtat 1869 – 1952. Early Paintings. Ausst. Fine Arts Associates 6. – 20. 2. 1960.

Vorw. v. P. Courthion. New York o. J. 6 Bl. m. 18 Abb.

Fritz Wotruba. Sculpture. Ausst. Fine Arts Associates 8. 3. – 2. 4. 1960. Einf. v. F. Wotruba. New York o. J. 8 Bl. m. 19 Abb.

Paintings by Eugene Bermann 1958 – 1959. Ausst. M. Knoedler & Co., Inc. 22. 3. bis 9. 4. 1960. O. O. o. J. 6 Bl. m. 10 Abb.

### *Paris*

Marquet à Bordeaux. Ausst. Maison de la Pensée Française 1960. Vorw. v. J. Chaban-Delmas, Einf. v. G. Martin-Méry. O. O. o. J. 7 Bl., 17 S. Taf.

Sculptures Allemandes Contemporaines, République Démocratie Allemande. Ausst. Maison de la Pensée Française Januar bis Februar 1960. Einf. v. F. Cremer, Vorw. v. M. Gimond. Paris 1960. 8 Bl., 20 S. Taf.

L'art moderne suisse de Hodler à Klee. Ausst. Musée National d'Art Moderne 1960. Vorw. v. J. Cassou, Einf. v. J.-R. de Salis, bibliogr. Angaben von G. Schmidt. Paris 1960. 40 Bl. m. 132 Abb.

### *Potsdam*

Flämische Malerei des Barock. Potsdam-Sanssouci, Bildergalerie. Hrsg. v. d. Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten. O. O. o. J. 8 Bl.

Neue Kammern. Museum des Potsdamer Rokoko. Hrsg. v. d. Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci. Verzeichnis der Gemälde. O. O. o. J. 8 Bl.

Die Gemälde im Schloß Sanssouci. Hrsg. v. d. Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. O. O. o. J. 6 Bl.

### *Recklinghausen*

Engel-Darstellungen aus zwei Jahrtausenden. Ausst. Kunsthalle 12. 12. 1959 – 31. 1. 1960. Vorw. v. W. Krönig. Recklinghausen o. J. 15 Bl., 76 S. Abb.



# AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermond-Museum. Januar 1961: Arbeiten von Engelbert Mainzer.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum, Galerie. 15. 1.-5. 2. 1961: Graphik von Hanns Georgi. - Im Kupferstichkabinett: Radierungen anl. des 100-jährigen Jubiläums der Weimarer Malerschule.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 19. 1. 1961: Werke von Paul Klee.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. 22. 1. bis 28. 2. 1961: Tabak- und Rauchkultur.

DORTMUND Museum am Ostwall. Januar 1961: Pablo Picasso. Linolschnitte 1958-60.

DUSSELDORF Kunstverein, Kunsthalle. Bis 29. 1. 1961: Pablo Picasso, Suite Vollard, Aquatinta-Radierungen zur Tauromaquia von Pepe Illo 1959, Linolschnitte 1958-1960.

Galerie Alex Vömel. Januar 1961: Kleine Skulpturen und Bildhauerzeichnungen.

ESSEN Museum Folkwang. 8.-29. 1. 1961: Hans Richter, 40 Jahre Rollenbild.

FRANKFURT/M. Kunstverein, Haus Limburg. 7.-29. 1. 1961: Neue Gruppe Rheinland-Pfalz (Malerei-Graphik-Plastik).

GOTTINGEN Städt. Museum. Bis 15. 1. 1961: „Selten seit Jahrhunderten - frühes und neues Fürstenberger Porzellan.“

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 8. 1.-5. 2. 1961: Das grafische Werk von Willi Baumeister.

HAMELN Kunstkreis. Januar-Februar 1961: Fürstenberg-Porzellan aus alter und neuer Zeit.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 6.-29. 1. 1961: Pfalzpreis 1960 - Malerei.

KARL-MARX-STADT (Chemnitz) Städt. Kunstsammlung. 15. 1.-25. 2. 1961: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Alfred Hesse.

KARLSRUHE Bad. Kunstverein. 8. 1.-12. 2. 1961: Polnische Plakate der Gegenwart und Arbeiten von Gustav Seitz.

KASSEL Städt. Kulturhaus. 8. 1.-6. 2. 1961: Graphiken von Roger Platiel und Gemälde von Gisbert Tönnis.

KIEL Kunsthalle (Schleswig-Holsteinischer Kunstverein). 8. 1.-12. 2. 1961: Gemälde, Farblithos und Aquarelle von Max Peiffer-Watenphul.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 13. 1.-5. 3. 1961: Arbeiten von Francesco Lo Savio, Ad Reinhardt und Jef Verheyen.

MAINZ Kunstgeschichtliches Institut der Universität. Januar-Februar 1961: Skulpturen und Handzeichnungen von Kurt Lehmann.

MÜNCHEN Handwerkskammer für Oberbayern. Bis 20. 1. 1961: Experimentelle Handwerksform.

Münchner Stadtmuseum. Bis 31. 1. 1961: 2500 Jahre Kunst in Bulgarien.

Galerie Günther Franke. Bis Mitte Januar 1961: Xaver Fuhr. Aquarelle 1959/60.

Galerie Schöninger. Januar 1961: Original-Druck-Grafik von Antoni Clavé.

MÜNSTER/Westf. Kunstverein im Landesmuseum. 8. 1.-5. 2. 1961: Arbeiten von Jean Piaubert.

SOLINGEN Deutsches Klingensmuseum. Bis 29. 1. 1961: Plastik und Zeichnungen von Joachim Berthold.

ZWICKAU/Sa. Städt. Museum. Januar bis Februar 1961: Graphik von Herbert Sandberg.

## ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Von der Mitgliederversammlung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland am 2. Oktober 1960 in Passau wurde an Stelle des als Landeskonservator der Freien und Hansestadt Hamburg in den Ruhestand getretenen Professor Dr. Günther Grundmann Generalkonservator Dr. Heinrich Kreisel, München, zum 1. Vorsitzenden gewählt und Dr. Werner Bornheim, gen. Schilling, Landeskonservator Rheinland-Pfalz, zum 2. Vorsitzenden. Der neue 1. Vorsitzende bestimmte Landeskonservator Dr. Adam Horn, München, zum Geschäftsführer der Vereinigung.

Die Mitgliederversammlung übertrag an Stelle des als Schriftleiter zurückgetretenen und inzwischen verstorbenen Direktors i. R. Dr. Joseph Maria Ritz Dr. Kreisel und Dr. Torsten Gebhard, München, die Schriftleitung der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1a, b; 2a: Dr. F. L. Pelgen, Speyer. Abb. 2b; 3a, b: Landesamt für Denkmalpflege, Speyer. Abb. 4a: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, den Haag. Abb. 4b: Museum of Fine Arts, Boston.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl KG., Nürnberg, (p. h. G.; Dr. Hans Carl, Verleger, Feldafing, Dr. Fritz Schmitt, Schriftleiter, Rückersdorf, Dr. Gerda Carl, Verlagsangestellte, Feldafing). - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdststraße 10.